

«سوق الجمعة» تحصد جوائز مهرجان الشباب الكويتى

المخرج العراقى فاضل سودانى:
الأنظمة العربية تخاف من المسرح

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 18 ـ الاثنين 2 ذو القعدة 1428هـ ـ 12 نوفمبر 2007 م ـ 32 صفحة ـ الثمن جنيه واحد

المهرجان التجريبى أنقذ المسرح من الانهيار

فنانو الإسماعيلية يرفضون نصوص القاهرة الجاهزة

اللوحة للفنان الألمانى أدريان فان أوستاد 1610-1685

مســرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتيرا التحرير :
وليد يوسف
محمد مصطفى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية
أسامة ياسين

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)
● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 300 فلس● البحرين 0.300 دينار السودان. 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية
داخل مصر **52** جنيهاً– الدول العربية **65** دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا **95** دولاراً

● الأمانة العامة لمؤتمر المسرح المصرى فى الأقاليم قررت تكثيف اجتماعاتها خلال هذه الفترة وذلك لاقتراب موعد انعقاد الدورة الثانية للمؤتمر بمدينة المنيا خلال ديسمبر القادم برئاسة المخرج عبد الرحمن الشافعى، كانت الدورة الأولى للمؤتمر قد عقدت العام الماضى بالقناطر الخيرية.

فى الطريق إلى المسرح الشعرى يحدثنا مهدى بندق عن أسباب تخلفه فى مصر والوطن العربى ص10

د. سامى صلاح يواصل البحث فى مشاكل تدريب الممثل المبتدئ، واضعاً الحلول عبر تحليل خبير، وقراءة عميقة لحال الممثل ص13.12

سمير العصفورى و 200 شاب من عشاق المسرح يحضرون افتتاح أعمال ورشة «الطرشجى الحلوجى» فى الطليعة ص4

مختارات العدد من كتاب
«مسرح جروتوفيسكى الفقير»
تأليف ييجي جروتوفيسكى
ترجمة د. هناء عبد الفتاح
إصدارات هيئة قصور الثقافة

لوحات العدد
للفنان الألمانى
أدريان فان أوستاد

أبطال «دعاء الكروان» يتحدثون عن مغامرة الدخول للعرض، وعن تفاصيله، وطموحاتهم وأحلامهم فى تجاوز المألوف والخروج برؤى مسرحية جديدة ص 6

«مسرحنا» تجوب أقاليم مصر،وها هى تستمع إلى فنانى الإسماعيلية فى حوار يطرح المشكلات والأحلام والطموحات ص9.8



ولاد اللذينه حواديت متناثرة عن اللص المثقف وأزمنة الفساد ص25



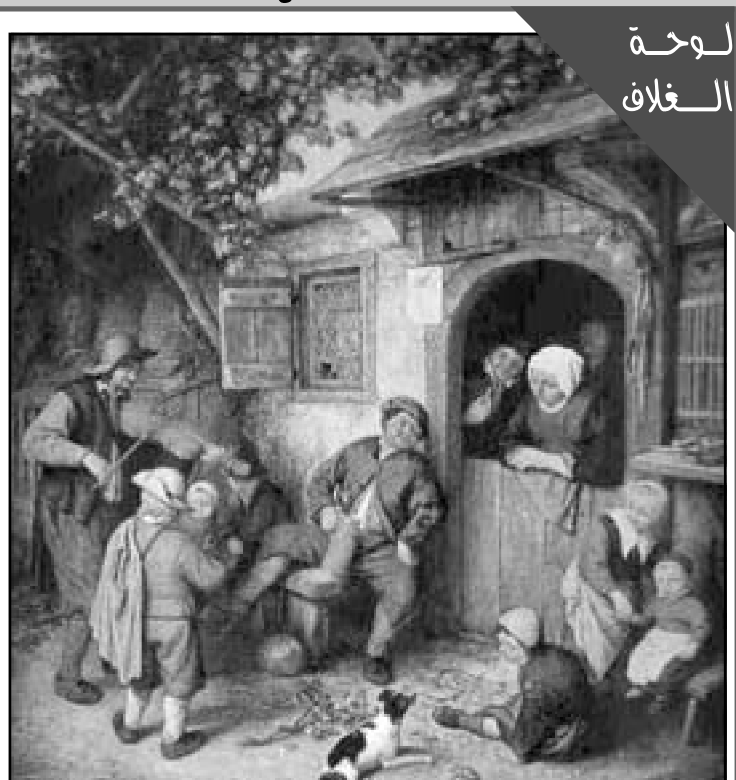
د. دعاء عامر تعقد مقارنة بين إلفريدا يلنك النمساوية ودوريس ليسنج البريطانية الحاصلة على نوبل 2007 ص22.21

أبناء صلاح حامد، وأصدقاء حسنى أبو جويلة يعيدون سيرة الوفاء لمن رحلوا من خلال طرح جماليات مسرحية جديدة. ص28

كمال يونس يكتب عن : ست الحسن وتلاحم العرض المسرحى بالوجدان الشعبى ص23



لوحة الغلاف

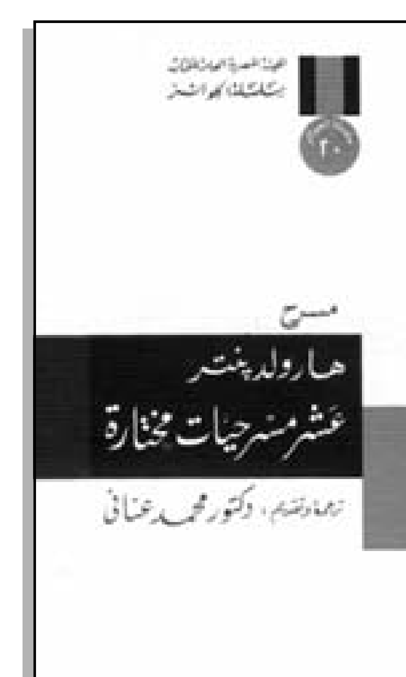


حياة بسيطة

التراث الشعبى قد يتماس لدى كل الشعوب القاصى منها والدانى، خاصة وأن القاعدة الشعبية تتحلى بقيم جمالية صادقة وعفوية وتلقائية خالية من التكلف والنمطية والصنعة، والإبداع يرتقى كلما تخلص جزئياً من الصنعة المحكمة، ولجأ إلى التلقائية وانطلق خارج قيود الصنعة محافظاً على نضارته وحيويته التي هى مبعث تألقه، فقد غُمر الإبداع التشكيلى بكثير من التنميق والحذر، خاصة عندما كان فن الخاصة من الأمراء والنبلاء، فكان يقدمهم بكامل هيئتهم ونياشينهم وأوسمتهم، ولا نعرف مطلقاً كيف تسير حياتهم العادية، على خلاف ما أتى به الفنان «أدريان فان أوستاد» الذى ذهب إلى الطبقة العاملة، مصوراً حياتهم البسيطة وسلوكهم اليومى وكيف يعيشون، مصوراً الجانب الآخر من حياة عصر النهضة، فاللوحة فى أواخر القرن السابع عشر، والمنظر لعائلة بكل أنماطها ومراحل عمرها، متنوعة ما بين الأم والأب والأبناء، الذين نلاحظ أنهم كثيرو العدد ليساعدوا الأب والأم فى شقاء الحياة اليومية، وهو ما لجأ إليه الفلاح المصرى من كثرة الأبناء للإسهام فى حرث الأرض وإنتاج الخير، على خلاف ما نجد فى الطبقة الأرستقراطية التى تكتفى بطفل أو اثنين على الأكثر، وكلها شواهد سجلها الفن التشكيلى ليكون مادة خصبة يرجع إليها المبدع المسرحى بالدراسة، لدراسة التفاصيل المعمارية والزخرفية لشكل الأبنية وطبيعتها المناخية والجغرافية، ويعرف من خلال ما سجله الفنان التشكيلى فى تلك الفترة عن طبيعة الحياة اليومية ومجمل تفاصيلها، وبدراسة هذه التفاصيل يمكن أن يعيد طرحها من جديد على خشبة المسرح متضمناً ما كانت عليه فى فترتها، كما تسجل ريشة الفنان تصميم ولون الملابس التى تتحلى بها هذه الطبقة العاملة البسيطة، وكذلك أغطية الرأس، كما يسجل جانباً مهماً وهو طبيعة الحياة وعدم تكلفها وكيف يفترشون الأرض ويجلسون على آرائك بدائية، وهو ما لم تسجله كثير من الأعمال التشكيلية الثرية فى هذه الفترة التي سجلت نشاط علية القوم، وأغفلت القاعدة العريضةَ من الشعب، وعندما تم طرح هذه النماذج فى أعمال مسرحية درامية، كشفت النقاب عن عالم أثير ملىء بالقيم الجمالية والإبداعية، بعيداً عن التكلف والتنميق، ولا يجد مصمم الصورة المرئية فى الفراغ المسرحى سبيلاً إلا إلى اللجوء إلى هذا النوع من الفن التشكيلى لاستقراء المناخ الذى يصوغ منه قيمه الإبداعية فى الفراغ المسرحى.

■ صبحى السيد

عشر مسرحيات لهارولد بنتر فى سلسلة الجوائز



غلاف كتاب

أصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب مؤخرا «عشر مسرحيات مختارة» للشاعر والمسرحى الإنجليزى هارولد بنتر الحائز على نوبل فى الأدب عام 2005 ترجمة وتقديم: محمد عنانى.

يحمل الكتاب رقم 20 من سلسلة الجوائز التى تشرف عليها الروائية د. سهير المصادفة، وهى السلسلة التى تحتفى بأعمال كبار الكتاب الحائزين على نوبل، والتى يقول عنها رئيس الهيئة د. ناصر الأنصارى إنها لقيت اهتماماً كبيرا فى أعدادها العشرة الأولى، ويضيف: إنه مع تشجيع المثقفين والقراء رأينا أن نعيد نشر بعض الأعمال الأدبية التى نالت جوائز قديمة، وشكلت علامات فارقة فى السرد العربى والعالمى «إلى جانب مواصلة نشر ما تحت ترجمته من أعمال مهمة، وفى هذا السياق تنشر السلسلة هذا العمل لهارولد بنتر

ويقول د. محمد عنانى قمت بترجمة بنتر بعد أن استبعدت من أعماله الكاملة ما سبق أن ترجم للعربية مهتديا بما أطلعنى عليه صديقى العلاَّمة د. ماهر شفيق فريد، وعكفت على ما لم يترجم.

يضم الكتاب مختارات من كتابات «بنتر» عن المسرح تليها عشر مسرحيات هى : المدرسة الليلية – اسكتشات منوعة – الليل – هذه مشكلتك – هذا كل ما فى الأمر – طالب الوظيفة، مقابلة شخصية – حوار بين ثلاثة – مونولوج – كأنها ألاسكا – محطة فكتوريا – على وجه الدقة – وقت الحفلة – ضوء القمر – من رماد لرماد – احتفال.

■ د. سهير المصادفة

هارولد بنتر شاعر ومسرحى إنجليزى، بدأ كتابة نصوصه المسرحية عام 1956، وتعرف عليه الجمهور بعد عرض مسرحيتيه «الغرفة» و «المنضدة» ثم كتب بنتر تسعا وعشرين مسرحية، إضافة إلى خمسة عشر اسكتشا دراميا فضلا عن أكثر من واحد وعشرين سيناريو للسينما والتليفزيون، ورواية واحدة وعددا من القصائد والقصص القصيرة والمقالات.

من أشهر أعماله المسرحية «حفل عيد الميلاد» – «الحارس» – «الأرض الحرام» – «الخيانة» – «الصمت» – «الأيام الخوالى».

■ مسعود شومان

صياد العفاريت فى أعياد الطفولة

قصر التذوق بسيدى جابر بالإسكندرية يستعد حاليا للمشاركة فى احتفالات عيد الطفولة بمسرحية العرائس "صياد العفاريت" تأليف وإخراج جمال ياقوت.

حنان شتا – مدير قصر التذوق – قالت إن تنفيذ هذا العمل يأتى بعد موافقة الفنان د. أحمد نوار "رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة" خلال زيارته الأخيرة للقصر على إنتاج عرض خاص للأطفال يقدم نهاية هذا الشهر ضمن برنامج احتفالات الهيئة بأعياد الطفولة.

المسرحية أشعار محمد مخيمر، موسيقى وألحان أحمد الحناوى، تصميم وتنفيذ العرائس ناهد الرشيدى ديكور وملابس صبحى السيد والمخرج المنفذ أميرة مجاهد.



■ جمال ياقوت

«مولد سيدى اللى ما جاش» .. على مسرح شموع

«مولد سيدى اللى ماجاش» هو العرض الجديد لفرقة «الأفق المسرحية» والذى بدأ بروفاته على مسرح جمعية شموع لحقوق المعاقين تحت رعاية حسن يوسف رئيس الجمعية والمشرف على نشاطها الفنى...المسرحية تأليف وأشعار إيمان شاهين وإخراج أسامة عبد الله، ألحان إيمان صلاح، وتصميم الديكور لأشرف فؤاد، ويقوم بالأداء التمثيلى :إيمان شاهين، رامى صقر، إيناس شاهين، أسماء أسامة، محمد مصطفى، حمزة صلاح الدين، آيات أسامة، والطفل أحمد أسامة، وساعد فى الإخراج أحمد محسن.. كما يشارك عدد من أطفال الجمعية الصم فى العرض، وهم: مصطفى أحمد، وهبة محمود، وأسامة عبد الله. من المفترض تقديم العرض بنقابتى الصحفيين، والمحامين، والمركز الثقافى الفرنسى بعد عرضه أول ديسمبر فى بيت الأمة.

■ عفت بركات

سوق الجمعة تحصد جوائز مهرجان أيام المسرح « للشباب » الكويتى

حصدت مسرحية «سوق الجمعة» التي قدمتها فرقة الجيل الواعي خمس جوائز من أصل اثنتي عشرة جائزة قدمها مهرجان أيام المسرح للشباب الرابع، الذي اختتم فعالياته الاسبوع الماضي.

نالت المسرحية التي كتبها وأشرف عليها الفنان حسين المسلم جائزة أفضل عرض مسرحي متكامل، كما فاز المسلم بجائزة أفضل تأليف مسرحي، وفاز بطلها عبدالله التركماني بجائزة أفضل ممثل دور أول، بينما فاز الفنان عبدالمحسن ناصر بجائزة أفضل ممثل دور ثان، كما فازت المسرحية بجائزة أفضل فضاء مسرحي بديل، وهو الشعار الذي أقيم المهرجان حوله، حيث عرضت مسرحياته في أماكن غير تقليدية مثل سطح باخرة وحديقة عامة كبديل للشكل التقليدي للمسرح.

وفازت مسرحية «لعبة الدبابيس» بثلاث جوائز هي جائزة أفضل عرض مسرحي متناغم، وجائزة أفضل إضاءة للفنان بدر المهنا، وجائزة أفضل ماكياج لفاطمة الصافي.

وفازت مسرحية «سارة» بجائزتين الأولى جائزة أفضل ممثلة دور أول ونالتها الفنانة شذى سبت، والثانية جائزة أفضل أزياء ونالها الفنان منصور حسين المنصور الذي نال أيضاً شهادة تكريم لإخراجه المسرحية نفسها، كما فازت مسرحية «وسمية تخرج من البحر» تأليف الكاتبة ليلى العثمان بجائزتين الأولى أفضل ممثلة دور ثان ونالتها الفنانة أريج العطار، والثانية جائزة أفضل مؤثرات صوتية ونالها الفنان بدر سالمين.

ومنحت لجنة التحكيم التي ترأسها الفنان منصور المنصور وضمت في عضويتها الفنانة حياة الفهد والفنان خالد أمين والدكتور نبيل الفيلكاوي وكاملة العياد والهام الشلال ومحمد باقر شهادة تكريم خاصة للمخرجة «الكفيفة» مريم عارف مخرجة عرض «مقهى الدراويش» تأليف وبطولة الفنان عبدالعزيز الحداد، وهو عرض «مونودرامي» يشارك به الحداد في مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما الشهر المقبل



■ مشهد سوق الجمعة

■ شادى أبو شادى

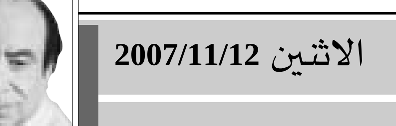


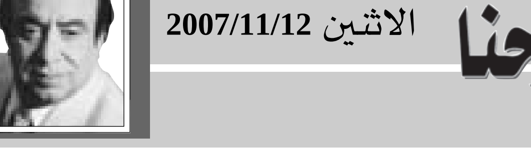


■ د. أحمد نوار

ها هى الدورة الثانية والعشرون لأدباء مصر التى أعتبرها المسرح الحى للقاء الأدباء والمفكرين ليتبادلوا الفكر بالفكر والإبداع بالإبداع، فى هذه الدورة يطرح الأدباء الأسئلة فى عالم ملىء بالإجابات، لذا فكان عنوان مؤتمرهم «الأدب وأسئلة الواقع»، فيطرحون السؤال تلو الآخر؛ سؤال الواقع والأدب، سؤال النقد، سؤال المصير، سؤال المستقبل، إضافة إلى الأسئلة التى تثيرها إبداعات أبناء البحر الأحمر من شعراء وكتاب للقصة والرواية، إضافة إلى مبدعى فن المسرح.

تأتى هذه الدورة لتلقى الضوء على منطقة جغرافية حية ظلت بعيدا عن الضوء الثقافى، وها هى الهيئة العامة لقصور الثقافة تحتفى بمبدعيها لتحقق فلسفتها فى نشر الوعى الفكرى واكتشاف الموهوبين فى جميع بقاع مصر، وها هم أدباء مصر يتحلقون حول عدد من القضايا المهمة ليفجروا الأسئلة طامحين إلى حراك ثقافى وإبداعى يليق بهذا المؤتمر العريق الذى يعد بحق «برلمانا» ثقافيا للحوار الخلاق، والإبداع المتميز، وفى هذا السياق لابد من توجيه الشكر للفنان فاروق حسنى الذى يقدم دعما متواصلا لهذا المؤتمر، ويؤمن إيمانا لا يلين بأهمية الدور الذى يلعبه أدباء مصر فى حركة الأدب والثقافة فى الوطن العربى، كما أنتهز الفرصة لأشكر اللواء أبو بكر الرشيدى محافظ البحر الأحمر على استضافته للمؤتمر وإيمانه بالدور الحضارى الذى يلعبه الأدب فى تنمية الشعوب وقدرته على التنوير وزيادة الوعى والإيمان بالوطن.





● الفنان جلال الشرقاوى قام الأسبوع الماضى بحضور عدد من العروض التى تقدم حاليا على خشبات مسرح الدولة منها «الإسكافى ملكا» بالقومى و«يمامه بيضا» بالسلام، الشرقاوى استغل توقف عرض «برهومة وكلاه البرومة» على مسرحه، للقيام بهذه الجولة فى محاولة لمتابعة حركة المسرح المصرى حاليا وطبيعة العروض المقدمة بجانب بحثه عن مواهب جديدة فى التمثيل للمشاركة فى العروض التى تقدمها فرقته من إنتاجه وإخراجه..

العصفورى 200 شاب بيحبّوا الفن

افتتاح أعمال ورشة الطرشجى الحلوجى.. على الطليعة

احتفالاً ببدء ورشة سمير العصفورى والخاصة بعرضه الجديد المعد عن رواية خيرى شلبى « رحلة الطرشجى الحلوجى» أقيم بمسرح الطليعة مؤتمر صحفى حضره الفنان محمد محمود مدير المسرح الجديد، ود. سيد الإمام، ود. مصطفى يوسف أستاذ النقد ، وهشام جمعة مدير المسرح الحديث وهشام عطوة. كما حضره ما يزيد عن مائتى شاب ممن التحقوا بورشة العصفورى.

فى بداية المؤتمر رحب محمد محمود بالحضور مؤكداً . أن العمل المسرحى، الجديد سيعتمد على الشباب لأن من حقهم تحمل المسئولية ، وقال: نحن نمد أيدينا إليكم جميعاً ونريد أن يعمل المسرح طوال الـ 24 ساعة من خلال الشباب المحب للفن .

المخرج المسرحى هشام جمعة عبّر عن سعادته بمشروع الورشة قائلاً: لقد عشقنا المسرح من خلال مسرح الطليعة قبل دخولنا معهد الفنون المسرحية .

ثم تحدث مصطفى يوسف باعتباره أحد مؤسسى ورش مسرح الطليعة مع د. سيد الإمام من خلال نادى 79 قائلاً: كنا شباباً صغاراً متحمسين ولا نملك شيئاً غير الفن ، العصفورى وعصام السيد وماهر سليم وطارق إسماعيل وأحمد عبد العزيز، وتعاونا مع زملائنا فى جامعة القاهرة وكونا النادى هنا فى الطليعة وأتمنى أن تعيد هذه الورشة روح النادى من جديد .

وعبر د. سيد الإمام عن سعادته أن يكون عرض سمير العصفورى نتاجاً لورشة، مما يعنى التخلى عن مكاسب الاحتراف لصالح روح الهواية قائلاً: إن الآفة التى نعانى منها الآن هى الرغبة فى الاحتراف فى حين أن الفنان الحقيقى الحريص على تواجده ودرجة حيويته الإبداعية لابد وأن يتخلى أولاً عن الاحتراف.

■ سمير العصفورى

تحدث سمير العصفورى موضحاً خطة الورشة قائلاً: تبنت القناة الثقافية المشاركة معنا فى برنامج الورشة وبالتالى فمجهودكم لن يكون تحت الأرض كمعظم الورش التى نسمع عنها فى «بير السلم» جهدكم سيكون أمام الناس وستعلنون عن وجودكم فى البيت الفنى للمسرح والتليفزيون، هذا سعى جاد من جانبنا، وليست ورشة قائمة على صناعة عرض قد ينتهى بجائزة أو يفشل مثلما حدث فى ورشتى السابقة التى كتب عليها الفناء بعد جهد استمر ثلاثة أشهر.

وأكد أن الورشة بدأت بإعداده للنص عن رواية الأديب خيرى شلبى «الحلوجى الطرشجى» والتى تضم خمسين شخصية وتحكى قصة بناء القاهرة منذ نشأتها وهذا سر إعجابه بها ورغبته أن يقوم بإخراج عمل يحكى عن القاهرة، وبعد الانتهاء من إعداد النص عرضه على محمد محمود مدير المسرح وعلى ماهر سليم وشعرا بالرعب من التجربة لكنهما فى النهاية قررا المشاركة فى التجربة.

عفت بركات

وصف المهرجانات المسرحية بالفوضى وإساءة التعامل مع فن المسرح

د. محمود اللوزى : على الممثل المحترم أن يتوجه لمجتمعه



إيزيس حبيبتى

استكمالاً لمنهج اختطه المخرج المسرحى د. محمود اللوزى منذ انضمامه لهيئة التدريس بقسم المسرح فى الجامعة الأمريكية قدم مؤخراً عرض «إيزيس حبيبتى» للكاتب الراحل ميخائيل رومان، مواصلاً تقديم عروض « عربية» على خشبة مسرح الجامعة «الأمريكية»!

اللوزى الذى بدأ الرحلة بعرض «سينما أونطة» عام 1986 ليدخل لأول مرة فى الجامعة التمثيل باللغة العربية وكذلك الكتابة المسرحية باللغة ذاتها، وقد كشفت اللوزى لـ « مسرحنا » عن يقين بداخله مفاده أن الطالب الذى سيتجه للتمثيل لا مناص أمامه من التوجه لمجتمعه، والتمثيل باللغة العربية، مؤكداً أن إدارة الجامعة لا تتدخل بأى شكل فى تحديد النصوص التى يقدمها، مبدياً دهشته من خضوع الفنان فى مصر لسلطة «الرقابة على المصنفات الفنية» رافضاً هذا المنطق البوليسى فى التعامل مع الفن رغم أن التاريخ لا يذكر حالة واحدة ثار فيها الجمهور بعد استماعه لأغنية ، أو سار فى مظاهرة بعد الخروج من مسرحية!!

الاعتبارات التى يضعها اللوزى فى ذهنه وهو يختار نصاً ما لتقديمه لا تزيد – حسب تأكيداته – عن كونه نصاً لكاتب مصرى وأن تكون شخوصه ملائمة لأعمار الطلبة وأن تكون التقنية المطلوبة لتقديمه فى حدود الميزانية التى توفرها الجامعة للعروض.. والتى يصفها بأنها متوسطة وليست ضخمة جداً كما يتوقع البعض!

ويرفض اللوزى وصف العلاقة بين المجتمع والجامعة الأمريكية بأنها «شائكة» مؤكداً أن «الحساسية» فى العلاقة موجودة فقط فى عقول هواة «تسييس» كل شىء ، مؤكدا أنه وطلابه لا يشعرون بأى انفصال عن المجتمع أو الناس الذين هم جمهور عروضهم الأساسى.

ويكشف د. محمود اللوزى سر غياب الجامعة الأمريكية عن مهرجانات الجامعات والمهرجانات المسرحية الشبابية الأخرى مؤكداً بأنه «التعامل الخاطئ مع فن المسرح»!!

ويفسر اللوزى وجهة نظره قائلاً: سبق وشاركنا فى مهرجان الجامعات أكثر من مرة وحصلنا على عدة جوائز لكننا امتنعنا عن المشاركة بسبب الشروط التى أراها إساءة للتعامل مع فن المسرح مثل اشتراط ألا تزيد مدة العرض عن ساعة ، وهو شرط غريب وغير مفهوم ، كما أنه غير مرتبط بالقيمة الفنية للعمل، كما أننى لاحظت إهداراً لقيم الانضباط والمسئولية والفكر المتفتح، فما معنى أن ينتظر فريق العمل « لجنة المشاهدة» ساعة كاملة بعد موعدها؟ وهل هذا هو ما نريد أن نقدمه لشباب المسرح؟!



■ محمود اللوزى

ويواصل اللوزى: لهذه الأسباب قررت عدم المشاركة فى أى نشاط خارج الجامعة ، مكتفياً بتوصيل رسالتى لطلبتى دون إفساد من أحد.

ويرفض د. اللوزى فوضى «المهرجانات» التى أصبحت مسيطرة على الساحة المسرحية مؤكداً أن المهرجان ينبغى أن يكون ثمرة لعام مسرحى ثرى بالعروض والأفكار وليس العكس، متسائلاً عن عرض مسرحى واحد كان فوزه فى أحد المهرجانات نقطة تحول لفريق عمله؟! وطالب اللوزى بإعادة ضبط المصطلحات فى الحياة المسرحية، لأن ما يحدث حالياً على الساحة لن يخلق جيلاً يطور الحركة المسرحية، حسب تعبيره ، كما انتقد اللوزى أسلوب عمل مسرح الدولة ومسرح الثقافة الجماهيرية واصفاً الجهتين بالانغلاق على الذات والانعزال عن الجهات الأخرى المهتمة بالمسرح فى مصر.

هبة بركات

---

13 عرضا فى مهرجان الفجيرة للمونودراما

أصدر الشيخ راشد بن حمد بن محمد الشرقى رئيس هيئة الفجيرة للثقافة والإعلام قراراً بتشكيل اللجنة العليا لمهرجان الفجيرة الدولى للمونودراما فى دورته الثالثة 2007 التى سوف تنعقد من الرابع وحتى الثانى عشر من ديسمبر هذا العام على النحو التالى: محمد سعيد الظنحانى رئيسا ، محمد سيف الأفخم مديراً للمهرجان. وعضوية كل من شريف حبيب العوضى ، ناصر محمد اليماحى، خالد راشد حمدان، عبد الله محمد الظنحانى ، محمد عبد الله ، أحمد قاسم ، سعيد محمد برشود وإبراهيم علان مقرراً.

وقد استقرت اللجنة العليا للمهرجان على العروض المشاركة من جميع أنحاء العالم على 13 عرضا مسرحياً .

فقد اختير من لبنان عرض «جرصة» للمخرج رفيق على أحمد ومن الأردن مسرحية «أنا لحبيبى» تأليف وإخراج غنام غنام تمثيل خالد الطوخى، وفريق العمل: أسماء مصطفى، محمد مرشده، بشرى حاجو. ومن تونس اختير عرض «واحد ... منا» تمثيل جعفر القاسمى وإخراج محمد منير العرقى وتأليف : محسن بن نفيسة. أما من مصر فسوف يشارك عرض «امرأة» تمثيل عبير الطوخى وإخراج محمود محمد كحيلة تأليف أحمد سامى خاطر. ومن سوريا سيشارك عرض «الرقصة الأخيرة» تأليف وإخراج برى العونى وتمثيل تمام العونى، ومن بريطانيا عرض « شيبلن» تأليف وإخراج وتمثيل بيب يتون ومن دولة ليبيا الشقيقة تم اختيار عرض «مناوبة ليلية» تأليف وإخراج عبد الله الزروق تمثيل : خدوجة بن صبرى ومن إيران سيشارك عرض «سر الحب» تأليف وإخراج فرح مقصودى تأليف : عباس تقى. ومن الكويت عرض « مقهى الدراويش» تأليف وتمثيل : عبد العزيز الحداد وإخراج: مريم عارف.

■ محمد سعيد الظنحانى

■ سيف الأفخم

ومن الإمارات عرض «فانوس» تأليف : محمد سعيد الظنحانى، وإخراج : حسن المؤذن وأداء عبد الله مسعود. ومن اليابان عرض «هو ام اى » تأليف وأداء وإخراج : نوزومى ساتومى ومن العراق عرض «ليش» تأليف فيصل جواد، وإخراج مهند هادى وتمثيل رائد محسن. ومن بلغاريا عرض «لايف اين كارديورد» تأليف: إيفان كيليكوف وإخراج نيفينا ميتيفى.

شادى أبو شادى

السلامونى وعبد اللطيف .. عناق فى الزمالك

المكاتب الفنية لفرق مسرح الدولة.. بوابات الأزمة والحل

«ليل داخلى»

«.. درجة الحرارة مرتفعة شريف عبد اللطيف «مدير المسرح القومى» يتقدم مندفعا باتجاه الكاتب محمد أبو العلا السلامونى.. حالة ترقب من الجميع لحظة عناق طويلة.. ابتسامات متبادلة من الطرفين .. استدارة بسيطة للكاميرا باتجاه الجمهور.. صوت... تصفيق حاد..»

هكذا تتالت وقائع المشهد الأخير فى ندوة « المكاتب الفنية المسرحية ولجان القراءة .. تطبيقا على أزمة الحادثة» والتى شهدت وقائعها مكتبة القاهرة بالزمالك ونظمها المركز القومى للمسرح برئاسة د. سامح مهران ، بمشاركة د. أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» والناقدين د. حسن عطية ود. نهاد صليحة ، وإدارة د. عمرو دواره الذى بدأ الندوة بطرح عدد من الأسئلة لتكون محوراً رئيسياً للنقاش حول ضرورة تشكيل المكاتب الفنية لفرق مسرح الدولة ولجان القراءة، وهل تكون هذه اللجان سرية أم معلنة، ومدى قدرة مدير الفرقة على القيادة بمفرده وبمعزل عن مشاركة المكاتب الفنية فى رسم ملامح خطة المسرح، وأسئلة أخرى حول طبيعة أعضاء هذه اللجان ومهامهم، ومعايير اختياراتهم للنصوص المسرحية التى يتم قراءتها لإجازتها، كما قدم دواره قراءة سريعة لتاريخ المكاتب الفنية فى مسرح الدولة منذ عام 1935مع إنشاء الفرقة القومية، وأهم الأزمات التى فجرتها هذه اللجان.

فى بداية حديثها أكدت د. نهاد صليحة أن موضوع الندوة محير وله أكثر من جانب، واستشهدت بعده تجارب عالمية ناجحة تحدد وظيفة مدير المسرح مع الفصل بين الإدارة الفنية والمالية، وهناك دائما ما يكون المدير الفنى شخصية مشهود لها بالتاريخ الفنى وعلى قدر كبير من الثقافة وتنطلق قراراته من خلال مجلس استشارى يضم شخصيات من الأدباء والفنانين، وأخرى عامة يمتلكون القدرة على طرح آراء مستنيرة، هذا المدير الفنى يهتم بوضع تصور لطبيعة وفلسفة المسرح الذى يديره، ونوعية الجمهور المستهدف وهو ما يؤكد الاختلاف بين طبيعة ما يقدمه كل مسرح.. فى حالة هذا الأسلوب الذى تتبعه الفرق العالمية الكبرى يكون للمسرح سياسة ملزمة للجميع بما فيهم مدير الفرقة الفنى.

وحول علانية أو سرية عمل لجان القراءة أشارت د. نهاد صليحة لحقيقة أن السرية – أو عدمها – لن تمنع من التشكيك فى قرارات هذه اللجان، ولكن من الجائز أن تكون هناك مجموعة من الأسماء لكتاب كبار ولهم تاريخ خارج سياق عمل لجان القراءة وتقدم أعمالهم دون العودة لهذه اللجان تقديراً لتاريخهم، وهو ما يحدث فعلاً فى دول أجنبية كثيرة. وقالت د. نهاد أن «هارولد بنتر لو كتب مسرحية، الناس هتبوس إيده علشان تعملها، لكن هل هذا وارد فى مجتمعنا».

وطالبت نهاد صليحة بضرورة تفعيل وظيفة مهمة غائبة عن مسرحنا ألا وهى «الدراماتورج» الذى يقوم فى عديد من مسارح أوربا وأمريكا بمعاونة المدير الفنى للمسرح فى اختيار النصوص وتطويرها مع اقتراح المسرحيات القديمة الصالحة للعرض فى هذا التوقيت، خاصة تلك التى تتماس مع الحاضر بعد إعادة صياغتها، وكذلك اقتراحات المخرجين.

عدد من الأزمات التى واجهت مديرى فرق مسرح الدولة قام د. عمرو دواره بعرض بعضها بادئاً بأزمة زكى طليمات التى أثارها من خلال ثلاث مقالات نشرها فى الأهرام، بعد تضرره من سعد الدين وهبة وقت إدارته للفرقة القومية، واصفا وهبة بأنه قوة طاردة للمؤلفين ولم ينس الإشارة إلى استغلال بعض رؤساء البيت الفنى لمنعهم من تقديم أعمال خاصة ، أبرزهم د. أسامة أبو طالب عندما قدم من إعداده «لى الى الأزبكية» على خشبة القومى وقت رئاسته للبيت الفنى. وفى مداخلته طالب د. حسن عطية بضرورة إعادة إحياء المكاتب الفنية لكل فرق مسرح الدولة وتفعيل دورها وعدم تهميش قراراتها، كما أكد عطية على أن المشكلة الأساسية تبدأ من ضرورة الوعى بفلسفة المسرح الذى نسميه بالقطاع العام باعتباره واحداً من القلاع المهمة التى تبقت لنا ولم يتحول إلى «سلعة»، مع طرح سؤال مهم «إحنا عايزين إيه من هذا المسرح؟!!» وبالتالى البحث حول آلية تنظيم فرق مسرح الدولة للخروج من قيد «القيادة الفردية».

حسن عطية قال إن الأزمة الحقيقية تتعلق بطبيعة تقبلنا لقرارات هذه اللجان وهو أمر مرتبط بدرجة وعى وثقافة نفتقدها كثيراً إذا وافقت اللجنة تصبح نزيهة و«كويسة» وفى حالة الرفض «تبقى بتقبض!!» وغير عادلة.

الكارثة الحقيقية فى طريقة تشكيل هذه اللجان – حسب كلام عطية – أنها ربما تتضمن فى عضويتها شخصيات لا علاقة لها بالمسرح تحت دعوى أنها شخصيات عامة وهو ما يتسبب فى الفوضى وعدم قبول قراءتها وتوصياتها وربما يتم توجيهها للعمل حسب مزاج مدير الفرقة الذى قد يرى فى نفسه أنه القارئ الأول، وأكد د. حسن عطية أيضا أنه قد يقرأ أحياناً نصاً مسرحياً ويقوم برفضه تكون المفاجأة فى عرضه على خشبة مسرح الدولة، لذلك لابد من وجود لجان حقيقية لها حق القرار، ولابد من التأكيد على وضع فلسفة خاصة لكل مسرح، وطبيعة العروض التى تتناسب والفرقة.

واعترض عطية على اقتراح نهاد صليحة، الخاص بعدم إخضاع نصوص كبار الكتاب للجان القراءة كما يحدث فى بعض دول العالم فمن الممكن أن يكون النص متميزاً ولكنه غير مناسب للفرقة المقدم لها وهنا أيدت نهاد صليحة قلقها من أن تتحول هذه اللجان إلى عائق وتمارس ديكتاتورية ما فى تمرير نص ورفض آخر حسب الرغبة ، من المسئول هنا عن مراجعة قرارات هذه اللجان؟!.

د. أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» بدأ كلامه هادئاً – كالمعتاد – مؤكداً أن لديه نوايا طيبة تجاه المسرح المصرى، وأن حضوره لهذه الندوة بهدف الاستماع للآراء المختلفة وأخذها فى الاعتبار للعمل على إصلاح المتاح لتجاوز المناخ المتردى الذى تعانى منه حركة المسرح.

زكى لم ينف وجود سلبيات فى مسرح الدولة مؤكداً أن النهوض به يحتاج لتكاتف الجميع لتجاوز أزمة المسرح والمسرحيين، وفى الوقت نفسه العمل على تطوير تقنيات المسارح ، وقال زكى إنه إذا كان الحل فى تشكيل لجان قراءة ومكاتب فنية بقرارات معلنة فلا مانع. وفى الوقت نفسه أبدى زكى قلقه من إحداث هذه المكاتب واللجان لمشكلات لا حل لها .

وفى السياق نفسه أكد زكى أنه ليس من الممكن ألا يحتفى مسرح الدولة بأعمال كتاب كبار مثل يسرى الجندى وأبو العلا السلامونى ومحفوظ عبد الرحمن ولا مانع أيضا من تقديم جيل كتاب من الشباب مثل أسامة نور الدين ومتولى حامد ورشا عبد المنعم وآخرين.

وانتهت الندوة بمداخلة خاصة لكل من الكاتب محمد أبو العلا السلامونى والمخرج شريف عبد اللطيف طرح كل منهما خلالها وجهة نظرة فى الأزمة المتعلقة بأزمة نص «الحادثة اللى جرت فى سبتمبر» وسحب كل منهما كلماته التى أغضبت الآخر وتعانقا معلنين نهاية أزمة!

■ د. أشرف زكى ود. عمرو دواره ود. حسن عطية ود. نهاد صليحة أثناء الندوة

عادل حسان

● إن كل شىء – هنا – يتمركز فى مرحلة أطلق عليها "روح الممثل"، التي تصل إلى حد التطرف،. إلى حد العري الداخلى، الذى يلفظ – عن وعى – مشاعره العاطفية وليس مشاعر "الأنا" داخله، القائمة على أسلوب معايشته لذة لحظة الوصول إلى معاناته الداخلية عبر مشاعره وأحاسيسه، بل على النقيض من ذلك، الوصول إلى لحظة العطاء بلا حدود.

«مطر» سمير الجمل يتحدى تهديدات «الإخوان» فى دار العلوم

فى مواجهة تهديدات متكررة من طلبة التيار الإسلامى بكلية دار العلوم يصر فريق المسرح بالكلية على الاستمرار فى إضاءة خشبة المسرح الجامعى، حيث بدأت بالفعل بروفات العرض المسرحى «المطر» تأليف سمير الجمل، إخراج باسم فؤاد، الطالب بالكلية، والذى وصف العرض بأنه إسقاط لوقائع تاريخية على قضايا معاصرة باعتماد المدرسة البريختية وكسر الإيهام لتحقيق التماس بين الممثل والجمهور.

الفريق الذى تشرف عليه ميرفت الفياضى، ومحمد محيى يتكون من أحمد سعد، مصطفى الكردى، محمد حجاج، إسلام نجيب، محمد حسين، أحمد الفار، نصر محمد، إبراهيم محمد إبراهيم، إسلام سمير، محمد أسيوطى، محمد إمام، محمد سعيد، عمرو كمال، سارة محمد، رضا مصطفى، سارة طارق، محمد عبد الرحيم، إلهام شحاتة، أمل حامد، مصطفى بحيرى، أميرة رمضان، محمد إبراهيم، أسماء شعبان، خلود خالد، السيد فوزى، محمد الغرباوى، محمد جمال، محمد على، محمد ناجى، هبه محمد، ياسمين صلاح.



■ باسم فؤاد

أميرة شوقى

بمشاركة 13 دولة عربية

افتتاح مهرجان المسرح الأردنى للمحترفين

يبدأ بعد غد "الأربعاء" مهرجان المسرح الأردنى الرابع عشر للمحترفين « الدورة العربية الرابعة» ويستمر حتى 27 نوفمبر الحالى برعاية ملَكيَّة، على عدة مسارح بالعاصمة عمَّان.

يفتتح المهرجان وزير الثقافة الأردنى عادل الطويسى، ويرأسه الفنان التشكيلى والشاعر محمد العامرى مدير الفنون والمسرح بوزارة الثقافة الأردنية.

يشارك فى المهرجان حوالى 13 دولة عربية، فضلاً عن عدة عروض أردنية، ويشارك من مصر عرض "إكليل الغار".

تقام ضمن فعاليات المهرجان ندوة رئيسية يشارك فيها مجموعة من النقاد والمتخصصين، كما تقام عدة ورش تدريبية.

يبدأ المهرجان بعرض افتتاحى من إخراج د. محمد خير، وهو عرض سينوغرافى موسيقى، تصل مدته إلى 30 دقيقة، يتتبع رحلة المسرح منذ الإنسان البدائى حتى العصر الحديث.

■ د. عادل الطويسى

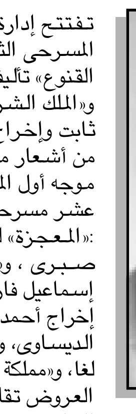
محمد العامرى

«الحطَّاب القنوع».. يفتتح موسم مصر القديمة



تفتتح إدارة مصر القديمة التعليمية موسمها المسرحى الثلاثاء المقبل بعرض مسرحية «الحطاب القنوع» تأليف أمين بكير وإخراج سحر عبد العزيز و«الملك الشرير والغابة المسحورة» تأليف منتصر ثابت وإخراج فوزية كمال ،وأوبريت «عيد الأعياد» من أشعار محمد كشيك وإخراج أشرف أبو جليل موجه أول المسرح بالإدارة الذى ذكر أنه تم اختيار عشر مسرحيات لتقديمها خلال العام الدراسى هى :«المعجزة» للراحل محمود دياب ، وإخراج أحمد صبرى ، و«السندبا يعود لبغداد» من إخراج إسماعيل فاروق ، و«الخاتم المعدنى وسلمى نت» من إخراج أحمد رضا و«لوحات مصرية» للمخرجة غادة الديساوى، و«موحد القطرين» إعداد وإخراج إسلام لغا، و«مملكة الفراولة» من إخراج ألبير نصيف.

العروض تقام تحت رعاية بدرية السعيد مدير عام الإدارة.





■ أشرف أبو جليل



● تقوم الممثلة كاريمان كارم حاليا بالمشاركة فى بروفات العرض المسرحى «مجدون» للمؤلف عيسى جمال الدين وإخراج وليد محمد، ديكور سارة زكى، موسيقى رفيق محمد، وتقدم المسرحية ضمن عروض مهرجان جامعة عين شمس، ويشارك بالتمثيل: مصطفى محمود، أسماء ربيع، شيماء قاسم، شيماء إبراهيم، أحمد إبراهيم.

على مسرح الشباب.. أغنية الكروان مرة أخرى

لأن الرواية تحولت لفيلم أصبح أحد كلاسيكيات السينما المصرية، أصبح تقديم عرض مسرحى عنها مغامرة خطرة ... أقدم عليها - بمزيج من العقل والجنون - مجموعة من شباب المسرح، ولسان حالهم يقول : "يا قاتل يا مقتول" العرض المسرحى "دعاء الكروان" المأخوذ عن واحدة من أشهر أعمال عميد الأدب العربى طه حسين، والتى سبق تقديمها فى فيلم للمخرج بركات بطولة فاتن حمامة وزهرة العلا وأحمد مظهر .. العرض تتولى لياليه على خشبة مسرح السلام - قاعة مسرح الشباب - لتاثبت أن بالإمكان كسب الرهان الصعب، وتقديم رؤية جديدة أكثر قربا للواقع المعاش، والقفز فوق فخاخ المقارنة مع العمل السينمائى والتى يحلو للبعض نصبها رغم اختلاف الوسيط.

"مسرحنا" التقت أسرة "دعاء الكروان" - المسرحية وليس الفيلم - ومعهم اكتشفت تفاصيل أكثر حول هذه المغامرة المسرحية...

■ مى سكرية

محسن رزق : كلنا "هنادى" وكلنا قتلناها



محسن رزق

مخرج العرض وقائد العمل محسن رزق اعترف بأن تقديم مسرحية عن "دعاء الكروان" كانت مجازفة، والسبب طبعاً هو الفيلم المحفورة مشاهده فى أذهان الجمهور، ولكن أكثر ما شجعه على المغامرة كانت الرؤية الجديدة للعمل والتى وصفها بأنها تتناسب والعام 2007!

ويكشف رزق نقطة الارتكاز فى رؤيته تلك وهى حذف شخصية المهندس - التى لعبها فى الفيلم النجم أحمد مظهر - ليتحول الجانى من شخص إلى واقع كامل نعيشه، بما يحمله من موروثات ثقافية واجتماعية، فهناك الآلاف من "هنادى"، حياتهم أغنية للبراءة والطهر والنقاء، يغتالها الواقع المعاش كل يوم.

ذكر محسن رزق أن البروفات استمرت لأشهر خمسة كان التركيز خلالها على الرسالة التى تقدمها الرواية للجمهور والتى قد تكون غامضة بعض الشىء بسبب أسلوب طه حسين، ولذلك تم تبسيطها على يد المؤلف متولى حامد، وصفه رزق بأنه عبقرى ، وكذلك بقية مفردات العمل من ديكور وموسيقى وإضاءة.

وتوقف رزق أمام صعوبة أخرى أساسية واجهته تتمثل فى اختيار من يؤدى شخصيتى هنادى وآمنة، فبعد اعتذار عدد من النجمات لانشغالهن بأعمال رمضان قرر البحث عن وجوه جديدة تحقق له المعادل البصرى للشخصيات كما تخيلها، وقد استغرقت عملية الاختيار والمفاضلة شهرين كاملين إلى أن استقر الأمر على سمر وإيمان من بين ستين فتاة.

مصمم الأداء الحركى أيمن مصطفى

نجوت من فخ وليد عونى

الأداء الحركى .. كان أحد مناطق "التميز" والاختلاف فى الرؤية الجديدة لـ "دعاء الكروان" وهى المهمة التى اضطلع بها أيمن مصطفى واضعا فى ذهنه ثلاثة خطوط رئيسية أثناء تصميم الأداء الحركى هى: الماضى، الحاضر، المستقبل.

أهمية الأداء الحركى كوسيلة أساسية لاكتشاف ما يدور داخل ذهن "آمنة" شكلت عبئا إضافيا على المصمم، ومفتاحا لخطة التصميم، الذى عبر - بشكل راق - عن العلاقة بين آمنة والمهندس كما جسد - فى نهاية العرض - شنق هنادى - بتجلياتها العمرية - تعبيرا عن موت البراءة والنقاء اللذين تمثلهما هنادى..

وبنبرة واثقة يؤكد أيمن نجاته من فخ "الرقص الحديث" واصفا من يقدمونه بأنهم "فاهمين المسألة غلط" بما فى ذلك نجمهم وليد عونى مؤسس فرقة الرقص الحديث بدار الأوبرا، وبخصوص ما يراه أيمن فيما يقدمونه خطئا قال إنهم لا يكفون عن التفنن فى تقديم الراقصين والراقصات وهم يحضنون بعضهم البعض".

سمر علام : مشهد موت «هنادى» مفتاح الرؤية الجديدة للنص

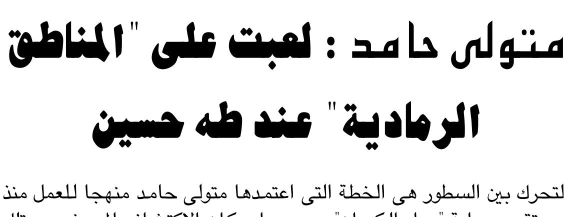


الإحساس بالظلم والقهر شديد الوطأة، هو مفتاح شخصية «هنادى» كما فهمتها «سمر علام»، بعيدا عن لعبة المقارنة مع النجمة الكبيرة «زهرة العلا» التى قدمت الشخصية ذاتها فى الفيلم السينمائى، وفى اعتبارها وضعت سمر ذاك الاختلاف الجوهرى بين العملين والمتمثل فى غياب شخصية «المهندس» وتهميشها إلى الحد الأقصى، وبالتالى تحول الظلم الواقع على «هنادى» من ظلم فردى إلى حالة، إلى إنسانة ظلمها الجميع، وداس عليها وعلى أحلامها الجميع.

فازت سمر بالشخصية من بين كثيرات تقدمن للدور وبعدها بدأت مرحلة «مذاكرة»، الشخصية، مع المخرج محسن رزق، وخلالها اتفقا على أن «هنادى» شخصية قليلة الكلام، والأداء مفتاحها ذلك الإحساس الدائم بالقهر، الأمر الذى يطبع حركاتها وسكناتها بطابع خاص وطوال الوقت يبقى ما لا تقوله أكثر مما تقوله بالفعل.

وتتوقف سمر أخيرا عند مشهد قتل هنادى لتشير إلى دلالات سقوط الأم والعرافة والأخت معها فى لحظة السقوط نفسها لتؤكد أنه مفتاح فهم الرؤية الجديدة للرواية الرائعة - حسب وصفها.

نهير أمين : المسرح الجميل يعيد "شحن" بطاريات الممثل



■ نهير أمين

امتحان شديد الصعوبة اجتازته باقتدار - كعادتها - فنانة المسرح المتمرسة نهير أمين، حيث قدمت شخصية الأم فى "دعاء الكروان"، بأداء يختلف عن أداء العظيمة أمينة رزق فى الفيلم، بقدر ما يتناسب والرؤية الجديدة للعمل التى يقدمها المخرج محسن رزق.

نهير أكدت أن مفتاح الشخصية هو كم "المعاناة" التى قاستها هذه الأم التى تبدو قاسية أحيانا، وكشفت لـ"مسرحنا" خطتها فى أداء الشخصية مشيرة لأنها وضعت - أداءً "تصوريا" لكل جملة حوار وهو ما يعنى "تشبيع" الكلمات لنقل ما تحمله من أحاسيس ومشاعر وليس مجرد وضع «جراف» للصوت.

ولم تخف نهير حماستها للشخصية وللعمل ككل منذ اللحظة الأولى لعرضه عليها، كاشفة سراً يخصها هو أنها سارت فى جنازة الأديب الكبير طه حسين الذى لم تكن تعرفه شخصياً لكنها كانت تعشق أدبه وتدين له باعتباره أول مناد بمجانية التعليم .

نهير الغائبة عن خشبات المسارح منذ عرض «يا مسافر وحدك» وصفت الوقوف على المسرح بأنه «شاحن» يعيد ضبط أدوات الممثل من صوت وحركة وإحساس.

متولى حامد : لعبت على "المناطق الرمادية" عند طه حسين



■ متولى حامد

التحرك بين السطور هى الخطة التى اعتمدها متولى حامد منهجا للعمل منذ قرر تقديم رواية "دعاء الكروان" مسرحيا، وكان الاكتشاف المدهش هو تلك المساحة الواسعة التى تركها العميد له، فالرواية التى تعتمد بشكل أساسى على وصف الأحداث والأشخاص والمشاعر الداخلية، منحته آفاقا غير محدودة لاستيحاء هذا الوصف حوارا على لسان الأشخاص، كما ترك له مساحة لاكتشاف المناطق الرمادية فى سلوك وأفكار الشخصيات.

ويضرب متولى مثلا بشخصية الخال قاسى القلب والملامح والذى قتل هنادى بضربة واحدة من سكّينه، وكيف رآه هو إنسانا مثلنا قد يشعر فى لحظة ما بالندم، ويدور بداخلة حوار يفيض حبا لابنة الأخت المغدورة!

نجاح العرض المسرحى والذى فاق توقعات متولى منحه جرعة إضافية من الحماس للبدء، فى مشروع "المسرح الصوفى" الذى يخوض - كما فى دعاء الكروان - فى بحار المشاعر الداخلية ويستكشف عوالم أقطاب الصوفية الكبار ذوى العلاقات الخاصة جدا بالذات الإلهية، مراهنا على استيعاب الجمهور لمثل هذه الأفكار والمشاعر.

إيمان مسامح : ملامحى وراء ترشيحى للدور



■ إيمان مسامح

إحساس - له مبررات وجيهة - بالخوف كانت له الكلمة العليا فى تقبل إيمان مسامح لخبر ترشيحها لتقديم شخصية "آمنة" فى عمل مسرحى مأخوذ عن رائعة طه حسين "دعاء الكروان"، فالفيلم كان محفورا فى ذاكرتها، حالها فى ذلك حال الآلاف من عشاق الفيلم، وعشاق الأسطورة فاتن حمامة، بل وعشاق فن السينما على إطلاقهم.

أهم اختلاف بين الرؤيتين ترصده إيمان فى كون العمل المسرحى يدور أولا وأخيرا حول علاقة الحب الأخوى بين هنادى وآمنة فى حين كان تركيز الرؤية السينمائية منصباً على فكرة الانتقام وعلاقة "آمنة" المتوترة بـ"المهندس".

وكشف إيمان أن "الشكل" كان العامل الحاسم فى مسألة الاختيار حيث كان المخرج محسن رزق يبحث عن شكل معين فى ذهنه يتناسب مع رؤيته للشخصية، ووجد ضالته فى إيمان التى رشحها له مصمم الأداء الحركى أيمن مصطفى، وبعدها اختار سمر علام بناءً على التقارب الشكلى بينها وبين إيمان، ليمنحا المتلقى مصداقية "شكلانية" باعتبارهما شقيقتين.

د. فاضل سودانى.. المخرج بمسرح "البعد الرابع" الدنماركى:

المسرح العربى نخبوى.. وغير محسوب أصلا فى تطوير الوعى

استمرار التجريبى مهم.. لتحدى هذا الموت فى المسرح العربى!

د. فاضل سودانى العراقى الجنسية أحد العقول العربية المهاجرة إلى أوربا، دعى إلى المهرجان التجريبى فى دورته الماضية للحديث فى الندوة الرئيسية وذلك بصفته مخرجاً وباحثاً بمسرح البعد الرابع الدانماركى حيث يقيم حالياً.

حين التقيته لهذا الحوار كان واضحاً أن الرجل تتنازعه ثنائيات مرهقة، تقدمهم فى مقابل تخلفنا، نظامهم فى مقابل عشوائيتنا، أهدافهم فى مقابل عبثيتنا.

وذلك ما جعله طول الحوار يقارن أوضاعنا المسرحية بأوضاعهم عند كل سؤال. كذا فإن تلك الثنائيات التى تتنازعه جعلته أكثر قسوة علينا دون التفات إلى محاولات عربية شابة تريد أن ترتقى بالمسرح العربى وكان الأمل فى عقولنا المهاجرة أن تأخذ سبيل التفهم بدلاً من الهجوم، والتوجيه بدلاً من التثبيط!!

د. فاضل سودانى

تصوير: حسن الحلوجى

بداية نحب أن نعرف انطباعك عن المهرجان التجريبى هذا العام؟

– دائماً ما نؤكد أن مهرجان القاهرة التجريبى الدولى هو أهم مهرجان فى الدول العربية سواء من حيث التنظيم أو الاختيارات، ولا شك أن هذا نتيجة جهود الهيئة المشرفة على المهرجان برئاسة د. فوزى فهمى وتشجيع وزير الثقافة فاروق حسنى والتى أثمرت ما نراه من توسع المشاركات فيه من عام لآخر، إلا أن المهرجان أحياناً ما يعانى من مشاكل انتقاء سواء للعروض المشاركة أو الندوات، وأنا أعلم مدى العقبات التى تعوق عمل إدارة المهرجان وأقدر لهم سعيهم لأخذ كل الجوانب المسرحية من عروض وبحوث ونقد وفعاليات أخرى عديدة على هامش المهرجان؛ الأمر الذى يثرى المهرجان حقاً. لكل ذلك فنحن ننادى دائماً بضرورة استمرار المهرجان كحدث مهم يتحدى الموت الذى نراه حالياً فى المسرح العربى الذى خلا من الجماهير والعروض الحقيقية، لم يعد المسرح موجوداً فى حياة المواطن العربى اليومية، ولا هو ضمن خطة قضائه لعطلته الأسبوعية؛ ومن هنا تأتى أهمية هذا التجاور بين عروض التجريب الأوربية والعروض العربية داخل المهرجان بغية خلق حالة من التحاور.

وما رأيك فى ظاهرة مشاركة بعض الدول الأوربية بعروض مخرجيها العرب؟

– فى أوربا لا يفرقون بين عربى وغيره، ودائماً ما تنبع اختياراتهم من جودة العرض وليس لمجرد تبعيته للدولة، الدول الأوربية لا ترسل فرقها الرسمية فقط إنما ترسل عروضها الجيدة.

هناك عروض عربية هذا العام أفضل من مثيلاتها الأوربية، فما رأيك؟

– إذن هذا لصالح المسرح العربى الآن، وأنا سعيد بخلق حالة حوار بيننا وبينهم، ولكن لابد أن نملك طرقنا الخاصة واستقلالنا، ويجب ألا نعتمد عليهم فى كل شىء، ولا ننتظر حتى ينجزوا هم، ثم نقلدهم بعدها، إنما يجب أن نستخدم العقل الإبداعى.

هل شاهدت العروض العربية المشاركة فى المهرجان؟

– (باقتضاب شديد) ليس كلها.

العرض الكورى

من العروض التى تابعتها، ما هو أكثر عرض أعجبك؟

– العرض الكورى "ميديا" فهو عرض مهم جداً، الفكرة الأساسية فيه مصاغة بشكل مختلف، وليس هناك اعتماد كبير على الكلمة، إنما الاعتماد على علاقة الجسد بالفضاء المسرحى، وهناك مجال واسع جداً للتأويل والتفسير وهذا مهم جداً لأى عمل مسرحى حتى يقوم بعملية إغناء للعملية الفنية، إضافة لقيام صناع العرض بإخضاع النص الكلاسيكى القديم إلى الطقوس الشعبية التراثية الكورية مما خلق هذا البعد التأويلى للعرض المسرحى.

النصوص البصرية

ترى ما الذى يفتقر إليه المسرح العربى حالياً؟

– يفتقر إلى النصوص البصرية، فما زال المسرح العربى يعتمد على النص الأدبى المكتوب بأساليب أدبية، نحن فى حاجة إلى المؤلف الذى يكتب نصاً بصرياً وليس أدباً مكتوباً، ثم إن المسرح ليس معناه هذه الجهالة التى تعتبر التجريب حذفاً للنص!، فليس هذا محل التجريب. لم يتوافر لدينا بعد نص مكتوب بطرق بصرية بحجم الحدث والإيقاع، ليس كما النص التقليدى، ولكن كما هو فى فضاء المسرح، بمعنى أن يخلق النص لفضاء المسرح هذا هو النص البصرى.

نفتقر إلى النصوص البصرية.. ومازلنا نعتمد على النصوص الأدبية

كثير من الأنظمة العربية تخاف المسرح!

إذا لم يستطع الأديب كتابة نص بصرى.. فليترك الكتابة للمسرح!

إن كانت المشكلة فى النص فالدراماتورج يستطيع تحويل النصوص الأدبية إلى نصوص بصرية.

– هنا ستخضع الرؤية الإخراجية لقوانين النص، لأن الدراماتورج معنى بإعداد النص وفقاً لتفسير المعد، وبالتالى فإن هذا التفسير سيلزم المخرج وسيحرمه من التعرف على النص كما هو، لماذا بدلاً من ذلك لا يعمل المؤلف على التمكن من كتابة النص البصرى ويترك النص الأدبى؟! حين نقول البصريات فإننا نعنى ثلاثة أشياء: الجسد، الفضاء، الأشياء. المؤلف الأدبى غير القادر على كتابة النص البصرى باستخدام هذه الأشياء يتخلى عن كتابة المسرح ويكتفى بكتابة الأدب، نحن الأمة الوحيدة التى تتدخل فى كل شىء، المؤلف لدينا لا يتردد فى اقتحام أى مجال حتى لو لم يكن تخصصه، بخلاف الحال فى أوربا فلديهم تخصص.

ولو توافر النص البصرى، كيف سيكون انعكاسه على المسرح العربى؟

– إذا توافر النص البصرى ستكون رؤية المخرج البصرية إضافة إليه، وسيجد الممثل أمامه رؤية بصرية للنص والإخراج، وكل ذلك يمثل إغناء بالنسبة إليه، وبالتالى يستطيع استخدام ما أسميه أنا "بالذاكرة البصرية المطلقة لجسده" وهى غير ذاكرته الذهنية بالطبع. وحين يصل كل ذلك للمتفرج يمتلئ بصرياً، وبذلك نفرض على المتفرج أن يفكر بصرياً، يفكر بعينه ويسمع أيضاً بعينه.

ولكن، أليس ذلك تكنيكا سينمائيا؟

– «صمت مفكراً ثم رد باستغراب» لا.. لماذا تقول ذلك؟ ثم إن المسرح يحتوى كل شىء وهذه هى النقطة التي تكلمنا عنها فى ندوات التكنولوجيا بالمهرجان، وقلنا إن الاستخدام الصحيح للمسرح هو استخدام كل شىء داخله من سينما وفيديو.

يدعمون الفن الجاد

بوصفك مسرحياً عربياً مقيماً فى أوربا، ما هى آليات العمل المسرحى هناك؟

– ليست فى أوربا فرق حكومية وأخرى تجارية، أى إنسان هناك يستطيع أن يتقدم إلى مؤسسات حكومية أو غير حكومية لدعم مشروعه الفنى ورجال الأعمال هناك أو المؤسسات الحكومية لا تتردد فى دعم المشروعات الفنية الجادة سواء مسرحية أو غيرها، على الجانب الآخر هناك فرق تدعمها الدولة بشكل منتظم (الفرق المدعومة) ويتوقف دعم الدولة على استمرار عروض الفرقة فإن توقفت العروض انقطع الدعم. بالتالى من يملك مشروعاً جاداً تتاح له كل الإمكانيات اللازمة لإخراجه للنور ويبقى المحك بعد ذلك قدرات الفنان.

البعد الرابع !

أنت تعمل باحثاً ومخرجاً فى مسرح البعد الرابع بالدانمارك، فما هو مسرح "البعد الرابع"؟

– هذا الموضوع طويل وإن كنا قد لسنا جانباً منه هو النص البصرى، وحديث مقتضب عنه فى حوار صحفى قد يشوهه، لكنى اتفقت مع د. فوزى فهمى "رئيس المهرجان" حول إلقائى محاضرات بدورة المهرجان القادمة عن "مسرح البعد الرابع" وكذا عقد ورشة عنه، وسأقوم بإحضار أفلام واسطوانات مدمجة CD تعليمية للاستعانة بها فى التدريب.

هل هو مسرح لا يستخدم سوى النصوص البصرية فقط؟

– بل يستخدم نصوصاً كلاسيكية أيضاً، ولكن ليس كل نص يصلح له، باختصار "مسرح البعد الرابع" عبارة عن شكل جديد من التجريب، تجربة ورؤية متميزة تخضع للتجريب والتراكم وتفصيلاته تحتاج إلى شرح مستفيض كما أسلفت.

منتخب عربى!

جرت العادة دائماً فى البطولات الرياضية الدولية أن يتم اختيار منتخب العالم من خيرة المشاركين، لماذا لا يفعل المهرجان التجريبى ذلك ويرشح "منتخب عالم" مسرحيا؟

– حدث ذلك سابقاً وتم اختيار منتخب عربى قدم عرضاً من إخراج الطيب صديقى، ولكن هذه التجربة لم تستمر.

ولماذا لم تستمر؟

– لظروف كثيرة ترجع لطبيعة المسرح ذاته، كثير من الأنظمة تخاف المسرح لأنه يقلق المشاهد ويطرح أسئلة ولا يقدم أجوبة، فمن الخطأ – مسرحياً – أن يقدم المسرح أجوبة، كذا فإن تلاقى مجموعة من الناس فى قاعة لمشاهدة المسرح يخلق نوعا من التجمع؛ وهذا مما يقلق الأنظمة.

إضافة إلى أن كثيراً من الأنظمة ووزارات الثقافة العربية تعتبر المسرح شيئاً له علاقة بالسياحة أكثر من دوره فى الوعى وهكذا يستخدم.

منتخب عالم!

وإذا طلبت من د. فاضل ترشيح منتخب عالم مسرحى من المشاركين هذه الدورة، فمن يختار؟

– هذه قضية معقدة جداً، أنا لا أستطيع التحدث فى هذا الأمر، فكل مخرج له مميزاته الخاصة، أن نجلس هكذا فى ردهة فندق لنتحدث فى ترشيحات وتنافس؟ الأمر لا يحدث هكذا، ثم إن الحكم على العروض فى الوطن العربى يخضع لعلاقات ومصالح، نحن لا نملك حيادية أو براءة فنية أو إبداعية.

قلت لى حين التقيتك فى افتتاح المهرجان إن المسرح العربى مسرح نخبوى وهؤلاء الجماهير جوعى لا مسرح لهم، هل ترى الأمر بهذه الصورة؟

– المسرح العربى ليس فقط نخبوياً، ولكنه مسرح غير محسوب أصلاً فى تطوير الوعى، وذلك فى كثير من الدول العربية، كما أن قطاعاً كبيراً من الجمهور منشغل بأموره الحياتية والمسرح بالنسبة له خارج إمكانياته المادية أو حتى الوقتية.

إذن والحال هكذا تصبح العملية الإبداعية غير متكاملة، الفنان المبدع ينقصه الجمهور، ومن يذهب حالياً للمسرح هو جمهور نخبوى حقاً هنا فى مصر مثلاً مسرح تجارى ترتاده الجماهير العادية، ولكن ما نريده هو مسرح نموذجى يدخل حياة الناس.

حوار: محمد عبد القادر

● إن تنقية الجزء الداخلى للممثل و"الاصطناع" (أى توزيع الدور فى علامات) مسألتان متضادتان. وعلى عكس وجهات النظر المتسيدة فى عالم المسرح، فإننا نرى أن المرحلة الروحية والتى لا تصاحبها ألفاظ منطوقة، والنظام المنضبط فى التعامل مع الدور، أو فى بنيته، تتكسر فى جزئيات لا شكل لها.



● يبدأ الاسبوع الجارى عرض مسرحية «مشعلو الحرائق» لماكس فريش إخراج سامح بسيونى، من إنتاج فرقة مسرح الشباب بقاعة يوسف إدريس بمسرح السلام ديكور وملابس د. محمود سامى، موسيقى كريم عرفة، وبطولة عدد من الوجوه الشابة.

طرحوا مشاكلهم فى ندوة «مسرحنا»

المسرحيون فى الإسماعيلية:

القاهرة تفرض علينا المخرج والنص .. وأحياناً الممثلين!

يلعب مسرح الثقافة الجماهيرية، وهو ذلك المسرح الذى تقدمه فرق الهواة الإقليمية التابعة لهيئة قصور الثقافة فى جميع محافظات مصر، دوراً بالغ الأهمية فى إثراء الواقع المسرحى المصرى.

وانطلاقاً من هذه الأهمية تجوب «مسرحنا» كل محافظات مصر للاقتراب من المسرحيين بها والتعرف على المشاكل التى تواجههم، وكذلك القضايا التى يناقشها مسرحهم، والآمال التى يعلقونها على هذا النشاط الحيوى.. والفاعل.. خاصة أن إجمالى عدد هذه الفرق ما بين قومية وبيوت وقصور وأندية، يصل إلى أكثر من 250 فرقة مسرحية.

فى هذا العدد ننشر وقائع ندوة «مسرحنا» مع المسرحيين فى محافظة الإسماعيلية ونستكمل باقى المحافظات، كل محافظة على حدة، فى أعدادنا القادمة.



أهم المشاكل والمعوقات التى تواجه الحركة المسرحية بالإسماعيلية كان عنوان أولى ندوات «مسرحنا» فى الأقاليم بقصر ثقافة الإسماعيلية، حضر اللقاء يسرى حسان رئيس التحرير ومحمد زعيمه وإبراهيم الحسينى عضوا مجلس التحرير فى ضيافة فرع ثقافة الإسماعيلية ومديره محمود جماد.

تناول اللقاء العديد من النقاط المهمة والتى كانت الشغل الشاغل لمسرحيى الإسماعيلية ومثقفيها.

ومن أبرز النقاط التى تحدث فيها الحضور مشكلات النص المسرحى وتقلص الفرق المسرحية بالإسماعيلية من خمس فرق إلى فرقة واحدة، والدور الذى يجب أن تلعبه «مسرحنا» فى تطوير الحركة المسرحية كأول جريدة تعنى بالمسرح فى مصر والوطن العربى.

بدأ الحديث يسرى حسان رئيس التحرير مؤكداً على أهمية هذا اللقاء وتكراره فى محافظات أخرى خلال الفترة القادمة مشيراً إلى أن الهدف الأساسى وراء هذه اللقاءات هو التعرف على مشاكل المسرحيين والمسرح بشكل فعلى ونشرها والعمل على حلها والوقوف إلى جانب المسرحيين ونقل آمالهم وطموحاتهم إلى المسئولين.

وطلب محمد زعيمه وإبراهيم الحسينى الاستماع إلى حضور الندوة من الفنانين والأدباء لإتاحة الفرصة لأكبر عدد من الموجودين للتحدث عن مشاكل وهموم المسرح الإسماعيلى.

نحتاج إلى «مسرحنا»

مجدى مرعى موجه تربية مسرحية ومخرج وكاتب مسرحى طالب بزيادة عدد نسخ «مسرحنا» فى الإسماعيلية لأنها تنفذ بسرعة شديدة ولا توجد منها أعداد كافية للفنانين والمهتمين بالمسرح فى المدينة.

وقال مجدى مرعى: نتمنى من المسئولين عن «الجريدة» إلقاء الضوء على الفنانين فى الإسماعيلية لأن المسرح الإقليمى مظلوم ويحتاج إلى «إعلام» «ومسرحنا» هى الأقدر على ذلك لأنها الجريدة الوحيدة المتخصصة فى المسرح فى مصر والوطن العربى.

أضاف الكاتب والقاص عبد الحميد البسيونى أنه سعيد جداً بهذه الانطلاقة الصحفية فى مجال المسرح بإصدار جريدة «مسرحنا» مشيراً إلى أن هناك مشكلات فى ندرة النصوص المسرحية وخاصة بالنسبة للأقاليم حيث يتكرر الاعتماد على نصوص بعينها، وقال : أتمنى أن تهتم الجريدة بالنصوص المترجمة وتشجيع الكتاب والممثلين فى الإسماعيلية وفى غيرها من المحافظات المليئة بالكتاب والفنانين الذين لا يعرف أحد عنهم أى شىء، وأن دور جريدة «مسرحنا» هو التنوير عن الجيد منهم وتقديمه للحياة الثقافية والفنية بالإضافة إلى مشاركتهم همومهم اليومية فى العمل والمصاعب التى يتعرضون لها والعراقيل التى يمكن أن تواجههم فى عملهم الفنى.

نعانى من ندرة الجمهور ومستعدون للذهاب إليه فى أى مكان

عودة مهرجان المسرح

وأشار محمد حسن - عضو الفرقة القومية بالإسماعيلية ومخرج مسرحى - إلى أن الإسماعيلية منذ أكثر من 21 عاماً تعانى من التجاهل الفنى فقد كان مهرجان نوادى المسرح يقام بشكل ثابت سنوياً فى الإسماعيلية وأيضا مهرجانات البيوت والقصور كل هذه المهرجانات لم يعد لها أى وجود الآن وخاصة أن هذه المهرجانات كانت تمثل الكثير من أوجه الاستفادة للفنانين من خلال احتكاكهم بفنون وخبرات أخرى.

وطالب محمد حسن بعودة مهرجان المسرح إلى الإسماعيلية وتفعيل مهرجان نوادى المسرح وإقامته فى الإسماعيلية سنوياً كما كان يحدث سابقاً وخاصة أن هذا المهرجان يطرح أفكاراً جديدة شبابية ولا يحتاج إلى إمكانيات مادية كبيرة فمن الممكن أن تقام البروفات فى مكان خارج مقر الثقافة وبعد ذلك يتم العرض على المسرح بدون إشغالات للمسرح وإتاحة الفرص لأكثر من فرقة والمطلب الأساسى بالنسبة لنوادى المسرح هو مدة استمرار العروض بمعنى ألا أقدم عرضاً مرة واحدة فقط ثم أتوقف.

المسرح والتليفزيون

وتحدث الفنان محمد أبو يوسف العسيرى أحد المؤسسين للمسرح الإسماعيلى، مخرج وممثل، عن علاقة المسرح بالتليفزيون وإلى أى مدى يصل تأثيره للناس لو حدثت المشاركة الفعلية بين الوسيطين لأن الجمهور يستسهل مشاهدة التليفزيون أكثر من الذهاب إلى المسرح ولو حدث التعاون تكون هناك نسبة مشاهدة أكبر فى إشارة إلى ضرورة حدوث علاقة تفاعلية بين التليفزيون والمسرح.

خصخصة المسرح

وقال الفنان غريب محمد على ممثل ومخرج وعضو بالفرقة القومية: إن لدينا ميزة لا توجد فى محافظات أخرى ألا وهى «مسرح كبير» ومميز وربما لا يوجد مثيل له فى المحافظات الأخرى.. فلابد أن نستغل هذه الميزة.

وتساءل : بالنسبة للمسرح أقصد مسرح الدولة هل سيتم خصخصته كما يشاع أو كما هو متبع مع شركات القطاع العام ليتحول مسرح الدولة إلى مسرح تجارى!! نحن نرى مؤشرات لذلك من خلال عدم الاهتمام بمسرح الدولة حالياً .

وأضاف غريب محمد على: كان لدينا فى فرع ثقافة الإسماعيلية ثلاث شرائح فى المدينة بخلاف شريحتين فى القنطرة شرق والتل الكبير، الآن ليس لدينا إلا شريحة واحدة فى قصر الثقافة هى «الفرقة القومية» وعلاوة على ذلك يأتى المخرج من القاهرة ومعه النص «جاهز» والشاعر جاهز والديكور جاهز وما نحن إلا مجموعة الممثلين الإقليميين حتى تكتمل «السبوبة» وغالباً يكون النص قد تم تقديمه أكثر من مرة ولا توجد لدينا أى فرصة للاعتراض أو اختيار ما يقدم على المسرح وتساءل هل هذا نظام دولة؟!

وطالب «غريب» بزيادة عدد النسخ من «مسرحنا» والتنوير على المسرحيين فى الإسماعيلية من خلال الجريدة التى نرجو أن تكون لسان المسرحيين جميعاً.

عبد الرحيم نايل « الشاعر» قال : إنه سعيد بهذه الندوة لمناقشة مشاكل المسرح بالإسماعيلية وإيجاد حلول لها لنهضة المسرح حتى يحقق الهدف منه.

تساءل حمدى عبد الهادى «روائى» لماذا لا تكون هناك مساحة للأدباء والروائيين على اعتبار أن الرواية والشعر جزء أساسى فى العمل المسرحى.

أما شفيق السيد عضو مؤسس فى الفرقة القومية فقال: إن المشاكل كثيرة ومنها ندرة الجمهور وأقترح وجود «نجم من القاهرة» لجذب الجمهور للمسرح فى الأعمال التى تقدمها الفرق الإقليمية للتغلب على ندرة الجمهور.

وأضاف شعبان التونى «شاعر من كسفريت» إن الإسماعيلية مليئة بالمثقفين والمبدعين فى جميع فروع الأدب والفن ويحتاجون إلى من يكتشفهم ويقدمهم للجمهور فى كل المستويات.

موقف الفنان

الشاعر مدحت منير قال: أنا أحد المهتمين بالمسرح وإن كنت لست مسرحياً ولكننى لاحظت من كلام الزملاء الموجه للمسئولين عن «مسرحنا» أنهم مسئولون عن تغيير المجتمع وهذا غير صحيح ولكن بأيديهم أن يقوموا بتبنى المشاكل وطرحها للحل أما حلها فهذا بيد المسئولين عن المسرح فى مصر.

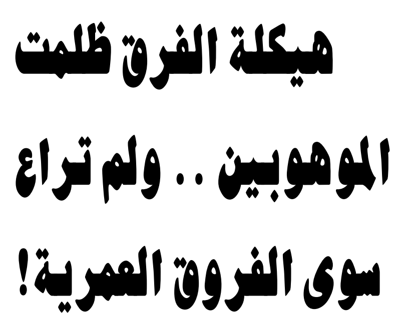
أما فيما يخص المخرج الذى يأتى بنص جاهز وشاعر جاهز فأين موقف الفنان الذى لابد أن يرفض هذا العبث ويناضل من أجل أن يكون هناك مسرح حقيقى بعيداً عن «السبوبة» وأن يهتم بالإقليم وبمشاكله، فالفنان المسرحى فى الإسماعيلية مسئول مسئولية كاملة عن إيقاف هذه المهازل التى نراها فى العروض المسرحية بالمحافظة .

وتضامن مع الشاعر مدحت منير الفنان سيد العربى «مخرج وفنان إسماعيلى، مؤكداً على ضرورة وجود موقف للفنانين فى الإسماعيلية وفى كل مصر لمنع المخرج الذى يأتى معه بعمل جاهز يتم فرضه على المسرحيين فى الإسماعيلية أو فى أى محافظة أخرى.

أحمد الجمال «شاعر» قال: إن المسرح من سنة كان أفضل من الآن وتساءل عن الأسباب هل هى فى النص أم فى قدرة الممثل أم أن هناك معوقات إدارية تمنع من أن يكون هناك مسرح متميز، وأضاف: إن المشكلة تحتاج إلى نظرة واهتمام أكثر.

وتساءل الزجال أحمد حسين هبولة عن مساحة للشعراء فى الجريدة...

وقال عبد الرحمن ذوبع «شاعر فصحى» أنا أحد المهتمين بالمسرح وأسأل عن أسباب الفجوة بين



هيكلة الفرق ظلمت الموهوبين .. ولم تراع سوى الفروق العمرية!

مسرح الدولة والجمهور وهل وجود «جريدة مسرحنا» كقناة شرعية لتوصيل الرسالة بين الجمهور والفنانين والمسئولين ستقوم بهذا الدور بعيداً عن كونها إحدى إصدارات هيئة قصور الثقافة بمعنى أنها قادرة على النقد!!

أضاف محمد رمضان «زجال»: فى الستينيات كان هناك ما يسمى بالفرق القومية وقدمنا أعمالاً جيدة خلال فترة التهجير وكانت أعمالنا تعرض فى جميع المحافظات بمساندة المحافظة، اختفى هذا الدور الآن ولم يعد أحد يهتم بالمسرح فى المحافظات وانتقل الدور إلى القاهرة ومركزية العمل وكل شىء يأتى من خارج المحافظة؛ النص والمخرج وربما الممثل وما نحن إلا متفرجين فقط.

جريدة مستقلة

طلب يسرى حسان الرد على بعض النقاط التى أثيرت فى اللقاء مؤكداً أن «مسرحنا» مستقلة تحريرياً بمعنى أنه لا يتدخل أحد من المسئولين فى وزارة الثقافة فى أى مادة تحريرية ولا تفرض علينا أية مواد، ووزير الثقافة الفنان فاروق حسنى ورئيس الهيئة الفنان الدكتور «أحمد نوار» يشاهدان الجريدة مثلهما مثل القارئ.

وعلى العكس نحن قمنا بمهاجمة مسرح الدولة ومسرح قصور الثقافة، ولدينا «صوت معارض» فى كل ما نكتبه والأعداد موجودة لذلك كل المهتمين بالمسرح لابد أن يعتبروا «مسرحنا» ملكاً لهم ومهمة المسئولين فى الثقافة هى حل المشاكل التى نقوم بطرحها فور نشرها فى الجريدة .

أما بخصوص جلب نجم من القاهرة فهذا يتوقف على مدير الموقع ومدى إيمانه بأهمية العمل الذى يقوم به ويستطيع أن يذلل العقبات أمام العاملين معه وبدوره يستطيع جذب المشاهدين بدون الحاجة إلى «نجم شباك» من القاهرة فمن الممكن عرض الأعمال فى أماكن شاغرة بالجمهور مثل المدارس ومراكز الشباب والمشاهد العادى لا يحب الأماكن الفاخرة وتجذبه أكثر الأماكن العادية .

وأعلن أن «مسرحنا» ستقوم بعمل ورش إخراج والتمثيل وديكور وموسيقى وعرائس تبدأ فى القاهرة ثم تنتقل للأقاليم ومنها الإسماعيلية.

طرح جرىء

كما عقب محمد زعيمه بأن ما تم طرحه كان جريئاً جداً وبه إحساس بما نحن فيه أما فيما يخص جزئية المتابعات النقدية فقد فكرنا فى بداية الصدور نحن جريدة ستتبع الثقافة الجماهيرية فهل سنقوم بتغطية العروض الخاصة بالهيئة فقط أم سنقوم بتغطية ومتابعة جميع العروض فى كل مكان فكان رأينا الأخير هو متابعة جميع العروض دون استثناء ولكن هناك صعوبة فى بعض الأماكن البعيدة وبرغم ذلك لدينا زملاء فى معظم المحافظات يقومون بهذا الدور ونحن لا نتأخر فى حالة دعوتنا لأى عرض.

قد نحتاج إلى المزيد من المتابعة لكى نقول بأن لدينا حركة نقدية موازية للعمل المسرحى.

وأضاف زعيمه: فيما يخص الجمهور قمت بالتحكيم فى العديد من المسابقات بجامعة القناة وشاهدت كماً كبيراً من الجمهور من الطلبة فلماذا لا يتم الاستعانة بهؤلاء الطلبة الجامعيين المحبين للمسرح بالإضافة إلى خروج «العروض» إلى محافظات أخرى وفى أماكن ومهرجانات تقام فى أماكن مختلفة فى مصر فلماذا هناك إصرار على بقاء العروض داخل الإسماعيلية.

التنوير على الأعمال

وأشار إبراهيم الحسينى إلى أن هذه الندوة غرضها الأساسى الاستماع إلى مشاكل المسرحيين والتفكير بصوت عال فى كم المشاكل الموجودة فى المحافظة ودورنا أن نحمل هذه المشاكل لطرحها على المسئولين وبالتأكيد ستكون هناك حلول مُرضية للمسرحيين والجريدة لها دور مهم فى عمليات النقد والتنوير على أعمال لم تكن معروفة من قبل وهذه الأعمال أثارت العديد من النقد من خلال كم المقالات والمتابعات النقدية على أحد الأعمال كمثال عرض «كلام فى سرى» ، والذى حصل على إحدى جوائز المهرجان التجريبى.

نجوم المسرح

استكمالاً لحوار المسرحيين والمثقفين فى ندوة مسرحنا قال الشاعر محمد الرائد رئيس رابطة الزجالين فى الإسماعيلية إن جريدة «مسرحنا» جريدة متخصصة لابد وأن تقف بجانب الممثلين ومنذ فترة كانت توجد عروض مسرحية تحقق نجاحاً جماهيرياً وكانت هناك فرق خاصة مثل فرقة «نجوم المسرح» اختفت هذه الفرقة الآن.

والحل لخروج المسرح من أزمته الخاصة بالمشاهدة هو العرض فى أكثر من مكان ولابد من إقامة عرض مسرحى يرضى جميع الشرائح الاجتماعية وثقافاتهم المختلفة.

تدخل محمد رجب رضوان «شاعر» قائلاً: أتمنى أن تكون سياسة الجريدة لا تشبه سياسة الجرائد الحكومية وأن تهتم بكل المشاكل المسرحية الموجودة ، وهناك شكوى دائمة من غلق المسرح وعدم وجود أماكن للبروفات وأن مجموعة العمل فى المسرح لا تكون من الإسماعيلية كل هذه المشاكل لابد من حلها .

وأضاف شوقى عبد الوهاب «شاعر»: إن جريدة «مسرحنا» نافذة لكل المسرحيين وأتمنى عودة الفرق التى كانت موجودة بالإسماعيلية عن طريق إثارة هذه المشكلة فى «مسرحنا».

قال فتحى نجم «شاعر» وعضو مجلس إدارة نادى الأدب : هناك ظاهرة قلة وجود المسرحيين بعكس الحقبة الماضية حيث كان المسرح فى ازدهار لأن المسرحيين كانوا أكثر حبا لبعضهم البعض وبالنسبة للمسرح التعليمى أصبح نشرة أخبار ولابد من وضوح الفكرة فى عروض المسرح التعليمى.

وأضاف محمود الشامى «شاعر» من التل الكبير: إن المسرح فى الضواحى لا يعانى من قلة الجمهور وخاصة فى القرى التى بها فرق مسرحية.. وهناك أماكن محرومة مسرحياً ولابد من تفعيل البروتوكول بين الشباب والرياضة وهيئة قصور الثقافة للاستفادة من مراكز الشباب الموجودة فى القرى والأرياف.

أشرف الكردى «شاعر» وعضو مجلس إدارة نادى الأدب، قال: إن الإعلان عن الأعمال المسرحية أصبح سهلاً من خلال النت ولا توجد مشكلة فى مشاهدة أى عمل مسرحى أو معرفة وقت عرضه.

أسامة محمد عضو الفرق القومية للمسرح وممثل ومخرج قال: إن العروض فى المسرح التعليمى لها هدف ورسالة وليست نشرة أخبار كما قيل. ومثلاً قمنا بعرض مسرحية «بتغنى لمين يا حمام» وهى مسرح مدرسى، فى أكثر من مكان ولاقت نجاحاً كبيراً وشاهدها جمهور كبير أيضا لكن هناك مشكلة تخصنا كمسرحيين وهى أن الأعمال التى نقدمها للجمهور لا يتم التخديم عليها فلدينا مسرح تكلف الملايين ولا توجد صيانة للمسرح وهناك أعطال كثيرة خاصة بالإضاءة والديكور أتمنى أن يكون هناك اهتمام بالأعمال الفنية التى تخدم العمل المسرحى.

أم كلثوم إبراهيم عضو رابطة الزجالين قالت: إنها سعيدة بالاهتمام بالمسرح ووجود «جريدة» أسبوعية تقوم بالتنوير على المسرحيين وأتمنى أن تحل كل مشاكل المسرح.

اختفاء مؤتمرات المسرح

قال الدكتور رزق عبد النبى أستاذ متفرغ بجامعة القناة : كنت ناقداً ومحكماً فى المسرح الإقليمى ومتابعاً – بحكم عملى – للعديد من الأعمال المسرحية ولاحظت غياب المؤتمرات المسرحية التى كانت تناقش المسرح وإشكالياته المختلفة وهناك مشكلة أساسية أن المسرحيين يعملون لكى يحصلوا على مقابل مادى وبالنسبة لأزمة النص تتلخص فى اختيارات المحكم واختيار المخرج للنص.

لذلك لابد من عمل ما يسمى بالمسرح الموازى لأن مسرح الثقافة أصبح مشابهاً لمسرح الدولة ويجب إعادة النظر فى طريقة إدارات المسرح حالياً لأنها قتلت الهواية.. بالتالى لا توجد كوادر فى الأعمال الفنية الخاصة بالإصلاح والصيانة وغيرهما .

وطالب بإعادة صياغة الهدف من مسرح الأقاليم وخاصة أن هناك منافسة بين فرق الأقاليم والقاهرة فهل هذا هو الهدف وما هو الدور الذى يلعبه المسرح الإقليمى فى الحياة المسرحية؟ وما مدى اللامركزية فى مسرح الأقاليم.

وأشار عبدالسلام إبراهيم من شباب المسرحيين فى الإسماعيلية إلى أن التوقيتات الخاصة بالعروض توقيتات خاطئة لأنها لا تراعى ظروف المشاهدين والأسر .

وأضاف أن هناك حالة متعمدة لكسر المواهب من خلال الاختيارات العشوائية فى الفئات «أ، ب، جـ» وغالباً تتم بأولوية السن وليس بالموهبة أو الكفاءة .. وهذا إهدار للمواهب الشابة وتعجيز لهم عن الإبداع.

بالإضافة إلى وجود مشاكل فى أجور الفنانين ومشاكل فى الصيانة الخاصة بالمسرح ولا توجد مشكلات بقاعة البروفات لأن مدير الفرع ومدير القصر لا يتأخران فى فتح أى قاعة لعمل بروفات..

وعقّب مدير فرع ثقافة الإسماعيلية «محمود جماد» رداً على بعض الأسئلة التى تم عرضها فى الندوة قائلاً: إن صيانة المسرح مستمرة وهناك نسبة 65% من الإضاءة تعمل حالياً، ومستمرون فى إصلاح بقية الكشافات وتم التعاقد مع شركتى صيانة ونظافة للمسرح بعد قرار رئيس الهيئة الدكتور أحمد نوار وكنت قد طالبت «بمسرح صيفى » مدرج خلف القصر ومكانه موجود لتقديم كل العروض الصيفية والحفلات عليه ولكن لم تتم الاستجابة لهذا الموضوع حتى الآن وقمنا بتجهيز قاعة الأنشطة لكى تصبح مسرحاً .

أما بالنسبة لعرض المسرح فى القرى فهذا يحتاج إلى ميزانية قد لا تكون متوفرة فى الفرع لذلك نطالب بميزانية إضافية.

وبالنسبة «لجريدة مسرحنا» فهى موجودة فى المكتبات التابعة لفرع الثقافة من العدد الأول حتى العدد الحالى ومن الممكن الاطلاع عليها فى أى وقت.

وبخصوص انعدام الجمهور فهو خاضع لظروف المواطن الإسماعيلى.

وبالنسبة للمخازن فقد طالبنا المحافظ بتوفير قطعة أرض لإقامة مخزن عليها لتشوين الديكورات السابقة والحفاظ عليها من التلف لأنى لا أستطيع الاحتفاظ بقطعة ديكور داخل القصر حسب أوامر الدفاع المدنى.

متابعة : **جمال حراجى**

● المسرح، مهما حاول أن يثرى من قدرات تقنياته، فإنه مهما وصل – سيكون – فى هذ المجال بالمقارنة بالفيلم والتليفزيون أكثر فقراً منهما. من هذا المنطلق علينا أن نقبل دستور المسرح الغالب: ألا وهو الفقر!!!. فى تطبيقاتنا المسرحية تنازلنا حتى عن خشبة المسرح وصالة المتفرجين، لم نعد فى حاجة إلى صالة فارعة.







● المخرج محمد نور «مدير مسرح القاهرة للعرائس» بدأ فى تنفيذ أساليب دعاية مختلفة وجديدة للإعلان عن العروض التى يقدمها مسرح العرائس فى محاولة لجذب الأطفال لهذه الأعمال، وفى السياق نفسه أرسل البيت الفنى للمسرح خطابات لعدد كبير من المدارس بمختلف محافظات مصر وتتضمن هذه الخطابات معلومات كاملة عن عروض الأطفال التى تقدم على مسارح الدولة وأسعار تذاكر الدخول مع تقديم تخفيضات لرحلات هذه المدارس.

المسرحيون يناقشون آراء الخولى:

المهرجان التجريبى أنقذ المسرح المصرى من الانهيار

فى حواره المنشور العدد الماضى طرح المخرج فهمى الخولى آراء جريئة وصادمة حيث اتهم الأكاديميين بأنهم عبيد للمناهج والنظريات، كما اتهم المسرحيين الجدد بالجهل وعدم الاهتمام بتثقيف أنفسهم، وتطرق المخرج الكبير إلى المهرجان التجريبى مؤكداً أنه، هو وليس غيره، صاحب فكرته.

كل هذه الآراء أثارت العديد من المسرحيين فى مصر.. وهو ما دفعنا إلى هذا التحقيق حتى نعرف وجهات النظر الأخرى، خاصة أن صاحب الآراء ليس شخصاً مجهولاً بل هو مخرج كبير وصاحب تجارب عديدة فى المسرح المصرى.

ولنبدأ من الآخر ونسأل: من هو صاحب فكرة المهرجان التجريبى؟

فى رأى د. فوزى فهمى فإن مهرجان المسرح التجريبى هو أحد أفكار الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة لتبديد حالة الجمود فى المسرح المصرى.

ويقول إذا كان أحدهم يدعى أنه صاحب الفكرة فلماذا صمت كل هذه السنوات؟

د. فوزى فهمى دعا القراء لمراجعة جميع إصدارات المهرجان التجريبى والتى تذكر أن فاروق حسنى هو صاحب الفكرة وداعمها وراعيها.

إن أول من طرح فكرة المهرجان التجريبى حسبما يؤكد الناقد سامى خشبة هو فاروق حسنى، ويقول إن المهرجان هو أحد أفكار الوزير الجريئة وإنه لم يتضح أثرها فى العامين الأولين للمهرجان لكن تأثيرها بدأ يظهر جلياً بعد ذلك، حيث حصل المخرجون المصريون على جوائز فى دورات المهرجان، كما أن تطورات كبيرة قد حدثت فى المسرح المصرى بفضل المهرجان.

ويتفق المخرج الكبير سعد أردش مع الأقوال السابقة، مؤكداً أن صاحب فكرة المهرجان هو الوزير الفنان فاروق حسنى وبصفته كان رئيساً للدورة الأولى أشار أردش إلى الاستقبال الرائع الذى قوبل به المهرجان، والترحيب الذى لاقاه فى الأوساط المسرحية، كما أكد إقبال الشباب على التجريب واستفادتهم من التجارب التى قدمت فى المهرجان وهذا ما انعكس على الأداء المسرحى الحالى، الذى تطور كثيراً، وأصبح ينافس فى المهرجان ويحصد الجوائز أيضاً.

كذلك أكد د. محمد عنانى أن فاروق حسنى هو صاحب الفكرة وهو الذى بدأ يتحدث عنها ويتحمس لها منذ توليه الوزارة، ولولا جهوده ما استمر المهرجان التجريبى حتى الآن، وهذا ما جعل من المهرجان حدثاً عالمياً، ولم يكن ليتأتى لمخرج.. حتى لو كان لديه أفكار سابقة أو لاحقة.. أن يعقد مثله سنوياً ليضع اسم مصر على الخريطة العالمية مسرحياً.

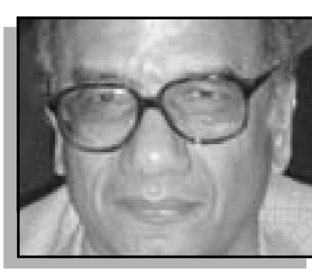
يضيف عنانى: أقول لفهمى الخولى، وهو مخرج متميز، وفقك الله وسامحك، لقد كان من الأجدر بك بدلاً من أن تصرح بمثل هذه التصريحات أن تقدم أعمالاً فنية ننتظرها منك.

جانب آخر يتطرق إليه د. أبو الحسن سلام الذى يقول: لو كان المهرجان فاشلاً لما ادّعى أحد نسبته لنفسه ومحاولة الخولى نسبة فكرة المهرجان لنفسه هى خير دليل على نجاح المهرجان.

د. أبو الحسن أكد أن معاصرته لتولى فاروق حسنى للوزارة عام 1988 لا تدع عنده مجالاً للشك فى نسبة فكرة المهرجان إليه هو حيث بدأت الفكرة فى الظهور مع بداية توليه، وكان دائماً ما يهمس بها فى أذن المقربين من المسرحيين ومع ذلك فالمهرجان ليس فكرة فقط بل هو منظومة متكاملة وفرها فاروق حسنى للمهرجان منذ دورته الأولى، هذه المنظومة هى التى ساعدت المهرجان أن يستمر لتسعة عشر عاماً، وهى منظومة متكاملة وليس من الممكن فصل أحد عناصرها عن العناصر الأخرى



د. فوزى فهمى



■ د. حسن عطية



■ د. أبو الحسن سلام



■ سامى خشبة

فاروق حسنى صاحب فكرته ضمن منظومة تحديث الثقافة المصرية

د. فوزى فهمى:

التجريبى لم يكن خارج سياق منهج الوزير

د. محمد عنانى

د. محمد عنانى:

هل يستطيع أحد التنكر للعلم الذى اكتسبه

وعزله بعيداً، ثم الادعاء بملكيته.

يضيف د. أبو الحسن ضاحكاً: هل الوزير الذى عاش فى فرنسا وإيطاليا لأكثر من عشر سنوات ينتظر أن يأتيه أحد بأفكار من الغرب؟! لقد كان الرجل حريصاً على استطلاع آراء المتخصصين فيما ينتوى عمله ويناقشهم فيه، ويأخذ منهم ويضيف إليهم ولكن ليس معنى ذلك أن يأتى أحدهم فينسب لنفسه الفكرة التى ربما تشارك فى مناقشتها أو كان موجوداً– بالصدفة– أثناء مناقشة الوزير لها.

فكرة ضمن سياق

ولكن هل جاءت فكرة المهرجان بمعزل عن أفكار فاروق حسنى أم أنها جاءت ضمن سياق كامل تبناه الوزير؟

د. فوزى فهمى يؤكد أن فكرة المهرجان التجريبى التى تبناها ودعمها فاروق حسنى لم تكن خارج سياق تفكيره ومنهجه، بل هى ضمن منظومة متكاملة تبناها. فالوزير حين عاد من الخارج اصطدم بأحوال المسرح المصرى وبنياته التقليدية ولم يكن باستطاعته هدمها، لذلك اتبع منهجاً ذكياً تلخص فى عمل بنيات موازية محملة بأفكاره الجديدة، فأنشأ مسرح الهناجر ومركز الإبداع وغيرهما من المؤسسات الموازية التى لا تتبع هيئة المسرح، وذلك حتى تجدد وتتمرد وتغامر بعيداً عن أية بنى تقليدية. والشىء نفسه فعله فى الثقافة الجماهيرية عندما أنشأ القصور المتخصصة، وهذه هى فلسفة فاروق حسنى، فلكى تواجه القديم المتهالك لابد أن تنشىء فى مقابله شيئاً يوازيه.

ويرى د. فوزى أن وزير الثقافة الأسبق د. ثروت عكاشة أقام البنية التحتية للثقافة المصرية، وفاروق حسنى أنشأ بنيات جديدة ومهمة وفاعلة فى الثقافة المصرية، وبالتالى فهذان الوزيران، تحديداً، من أكبر المؤثرين الحقيقيين فى الثقافة المصرية.

ويكمل د. فوزى: مشروعات فاروق حسنى الإبداعية المتتالية شاهدة على ذلك مثل المتحف المصرى الكبير والمتاحف المتخصصة وغيرها، وكلها تعد أيضاً بنيات إبداعية موازية وربما تكون أكاديمية الفنون أيضاً أحد الشواهد على منهج فاروق حسنى إذ تسلمها خمسة مبان فقط والآن أصبحت تضم ثلاثة وعشرين مبنى تعليمياً.

ويمضى د. فوزى قائلاً: لا أدل على قيمة وعطاء فاروق حسنى من أنه لأول مرة فى تاريخ الثقافة المصرية يطرح وزير ورقة للسياسة الثقافية تدل على منهجه الرافض للتكرار والاحتذاء واتباع المتداول، ومناصرته للإبداع، وشجاعة المبادرة، وهو صاحب فكرة كسر دوائر الانغلاق الثقافى والفنى حتى تتاح للشباب مباشرة العالم من خلال الحرية.

لقد كان هاجس التجديد يلح دائماً– كما يقول الناقد سامى خشبة–: على فاروق حسنى، وأشهد أنه أثناء رئاستى لهيئة المسرح، ومن خلال متابعته للعروض الأجنبية سواء تلك التى تأتى للقاهرة أو التى يراها فى الخارج.. كان يتصل بى ليرشح عرضاً ليراه مخرجو هيئة المسرح وليستفيدوا من قيمته الفنية، أو ليرشح أحد المسرحيين الأوربيين كى يأتى للتدريب فى مصر وهكذا كان اهتمامه دائماً.

ويضيف خشبة: حين جاء فاروق حسنى للوزارة كان واضحاً لكل متابع للحركة المسرحية أن المسرح التقليدى حتى فى أشكاله الحداثية ينكمش وتتضاءل فاعليته وقدرته على الاتصال بالجمهور خصوصاً مع مجىء التطورات الدرامية الحديثة والسينمائية بالذات، ورغم التجديدات التى أحدثها مطاوع، وأردش، وأحمد زكى، وأحمد عبد الحليم، والعصفورى، والتى كانت قيمة فى ذاتها فإنها لم تعد تجذب الجمهور إلى المسرح والمدهش أنه حين طرح الوزير فكرة المهرجان التجريبى فإن هؤلاء المخرجين المجددين رفضوا الفكرة فى البداية وقالوا: إننا أيضاً نجرب، وإن كان عبد الحليم وأردش قد تحمسا بعد ذلك للمهرجان بل ورأس أردش دورته الأولى.

أركان حرب التجريبى

يقول خشبة: كان هناك ثلاثة يطرح عليهم الوزير أفكاره، وهؤلاء كانوا بمثابة أركان الحرب الذين عملوا معه على تنفيذ فكرته التى طرحها بعد أن شعر بأزمة المسرح المصرى وقتها.

على رأس هؤلاء يأتى د. فوزى فهمى وعلاقته بالتجديد الحادث فى الفكر والفنون قوية ومستمرة، وسمع الرجل للمرة الأولى هذه الرغبة ليس فى مجرد تجديد البنية الأساسية وإنما تجديد أساليب الإبداع واللجوء للحلول البسيطة لاستحداث أشكال جديدة.

ثانيهما الكاتب محمد سلماوى وعلاقته هو أيضاً بالجديد دائماً موجودة، كما أن كتاباته المسرحية متطورة جداً.

ثالثهما: د. هدى وصفى، وهى أيضاً صاحبة فكر متطور ومطلعة على أحدث التطورات إضافة إلى أن عملها الأكاديمى كان يهتم بإعادة إنتاج الكلاسيكيات فى صورة معاصرة وتجريبية وبأشكال وتصورات مختلفة تماماً.

طوال مشواره يعمل وفق منهج

د. أبو الحسن سلام يقول: عملت مع فاروق حسنى منذ أواخر الستينيات حيث جاء مديراً لقصر ثقافة الأنفوشى الذى كان يعانى وقتها من وجود شغب شديد حوله خصوصاً والمنطقة يقطنها الصيادون والعمال والحرفيون، ولم تكن هناك حفلة تتم بسبب ذلك. وجاء قرار بإغلاق القصر نهائياً وتحويله إلى دار سينمائية، وأسقط فى أيدينا نحن العاملين بالقصر فإذا بمديره الجديد فاروق حسنى يذهب رأساً لمدير الثقافة الجماهيرية وقتها المرحوم سعد الدين وهبة ويطلعه على الأمر، واستطاع إقناعه بإلغاء القرار.

بعدها بدأ فاروق حسنى يدير القصر وفقاً لمنهج محدد ورؤية صافية تميز بهما الرجل طوال حياته، وبدأت تدب فى القصر روح جديدة، أحيا فاروق حسنى فن الأوبريت من خلال القصر وقدم وقتها عمل "ليلة من ألف ليلة" وصمم فاروق حسنى بنفسه ديكوراته وأزياء العرض، وشهد القصر أمسيات ثقافية وندوات منها تلك التى تعرف فيها رجاء النقاش للمرة الأولى على محمود درويش وناقشه واستمع منه لأشعار المقاومة. بل استضاف القصر أيضاً أوبريتات عالمية.

نعم قصر ثقافة استضاف أوبريتات عالمية بفضل العمل وفقاً لرؤية فنية عالية ولاشك أن إقامة الرجل الطويلة فى أوروبا وتحديداً بالعاصمتين باريس وروما متابعاً ومتأملاً للحركة المسرحية خاصة والثقافية عامة وكان من الوعى بحيث يدرس ويحلل ويضيف لرؤيته– أقول لقد كان لتلك الفترة آثارها فى صياغة فاروق حسنى لرؤيته للثقافة المصرية وأدوات تفعيلها وآليات عملها ونهوضها من عثرتها، فحين دخل الوزارة عام 1988 كان يحمل معه رؤيته التى شرع فى تنفيذها على الفور فماذا فعل؟

أقول هذا الكلام لمن يظن أن المهرجان كان مناسبة وينفض السامر، لقد بدأ الوزير فى عمل منظومة ثقافية متكاملة تغذى المشروع الثقافى ككل، وهذه المنظومة هى التى شكلت دعامة المهرجان ووفرت له مساحة للحركة النشطة وكذا أضافت إليه روافد طبيعية تغذيه وتضمن استمراره.

اهتم الوزير بإنشاء صندوق التنمية الثقافية كى يوفر الدعم والتمويل لكل الأنشطة الثقافية، ولم يكن صدفة أن يكون مقره داخل دار الأوبرا التى حولها إلى منارة إشعاع ثقافى وليست مجرد مكان لاستضافة عروض.

وكانت الثقافة الجماهيرية مهددة بالإلغاء، فحولها إلى هيئة عامة وعمد إلى تطويرها وتجديد هيكلها وترميم قصورها ولمن شاء أن يتأكد بنفسه فعليه الذهاب إلى قصور الثقافة فى أعماق الدلتا بالمحافظات مثل كفر الشيخ والدقهلية، كى يرى بنفسه.

ثم قام بدعم الفرق المسرحية بقصور الثقافة وتنظيم العمل بها وهو ما أسفر فى النهاية عن فوز "بنات الأنفوشى" بجائزة فى المهرجان رغم ميزانية عرضهن الضئيلة.

كذلك اهتم فاروق حسنى بالمكتبات فأنشئت فى عهده 90 مكتبة، وأكثر من ذلك فقد عمد إلى تزويدها بالمؤلفات العربية والأجنبية عن طريق إحياء مشاريع للترجمة مثل الألف كتاب الثانى وكذا إعادة طبع الكتب التى نفدت.

كما قام بتجديد أوبرا الإسكندرية بعد أن كانت قاب قوسين أو أدنى من الانهيار وتحولت إلى مكان يؤجر لأحد مراكز الدروس الخصوصية لتقدم فيها مراجعات لطلاب الثانوية العامة!

مسرح توفيق الحكيم بدمنهور أيضاً تم تجديده



■ ناصر عبد المنعم

د. حسن عطية:
لا يوجد مخرج ينتج عروضه دون الاعتماد على النظرية

سعد أردش:
تأثير التجريبى على شباب المسرح لا يزال ممتداً

فاروق حسنى فى أفتتاح إحدى دورات المهرجان

وافتتح كمركز ثقافى هذا إلى جانب اهتمام الوزير بكنوز مصر الإسلامية ليس فقط بيت العينى وبيت السحيمى وقصر الأمير طاز، ولكن اذهب لكفر الشيخ وأنت ترى قرية كاملة مبنية على الطراز الإسلامى كانت مهددة بالانهيار لولا تدارك الوزير للأمر وترميم القرية بأكملها.. ولأنه يدرك تماماً أهمية العنّصر البشرى فقد خطط لبناء الأفراد بأن تبنى مشروع إيفاد المتميزين من الشباب إلى أكاديمية روما لصقل موهبتهم وبالفعل سافر عدد كبير من الشباب المشهود لهم بالموهبة والتميز.

وانتهى أبو الحسن إلى أنه بغير هذه المنظومة الثقافية الخصبة والمتكاملة ما كان للمهرجان أن يستمر لمدة تسعة عشر عاماً متواصلة بنجاح شهد له الجميع، وشجع الكثير من الفرق المصرية على المنافسة للمشاركة فيه.

أضاف: إن هناك بلا شك عيوناً دولية ترقب تجربة فاروق حسنى فى الثقافة المصرية وترقب رؤيته ومنهجه المتكامل ولا أدل على ذلك من ترشيحهم له لمنصب مدير عام اليونسكو.

ماذا قدم المهرجان التجريبى

كيف أثر المهرجان على الحركة المسرحية المصرية.. وماذا حقق من إنجازات؟

د. فوزى فهمى: الوزير لم يكتف بمجرد طرح الفكرة لكنه تبناها- وما زال- حتى حققت الكثير، يكفى أن المهرجان ترجم حتى الآن 267 كتاباً من جميع اللغات في كل العناصر المسرحية، كما أنه ليس مهرجاناً للعروض فقط فهناك ندوات تناقش أهم وأحدث قضايا المسرح يحاضر فيها كبار رجالات المسرح فى العالم.

المهرجان التجريبى- كما يقول د. فوزى- يعتمد بالدرجة الأولى على الحرية، فهو لا يقلد ولا يتبع أحداً، إنما يطرح نفسه بعيداً عن أية قيود، وهذه الحرية هى التى يحرص الوزير أن يرى الشباب العالم كله من خلالها.

سعد أردش قال: إصدارات المهرجان أصبحت تمثل مكتبة مستقلة أثرت الحركة المسرحية، كما أن كل المعاهد الفنية تستعين بها فى وضع مناهجها أو تستخدمها كمراجع للمقررات.

وأضاف: المهرجان بلا شك أثرى الحركة المسرحية ورسخ روح التجريب فى شباب المسرح، الذين يعملون الآن على الساحة متأثرين بروح المهرجان.

ثم إن استضافة المهرجان لهذا العدد من المسرحيين العالميين والتحاور معهم لاشك أن له أثره الكبير، حيث يضعنا أمام مستحدثات المسرح العالمى ويثرى الحركة المسرحية، فمهرجان القاهرة التجريبى هو الوحيد من نوعه فى العالم العربى كله، وهو يسهم جيداً فى وضع مصر، كحضارة وتاريخ وتقاليد، على الساحة العالمية، كبلد متحضرة.

المهرجان وإلا أنقرض المسرح

د. محمد عنانى أكد أن المهرجان بثّ روحاً جديدة فى الحركة المسرحية من الألف إلى الياء، فالاتجاه اليوم فى العالم كله هو التجريب الذى لابد منه لتطوير المسرح لمواجهة التليفزيون، فلم تعد السينما فقط هى المنافس للمسرح بل شاركها أخطر عدو وهو التليفزيون.

ويفسر د. عنانى ذلك بقوله: فى إنجلترا التى



■ سعد أردش

هى بلد المسرح لا خطر على المسرح ولا يمكن أن ينتهى لأنه هناك فى دم الشعب، لكن فى البلدان الأخرى التى ليس للمسرح جذور عميقة فيها تحميه من سطوة التليفزيون، يزداد الأمر خطورة وهذا ما يحدث فى دول العالم الثالث التى أخذ المسرح فيها فى التآكل، بسبب التليفزيون.

والحل- يقول عنانى: أن يقدم المسرح بديلاً للدراما التليفزيونية، أن يقدم ما لا يستطيع التليفزيون تقديمه، ومن ثم فلابد من إيجاد صيغ جديدة وهذا ما لا يتأتى إلا بالتجريب ودون ذلك فلا أمل فى بعث المسرح، لذلك أعتبر المهرجان بداية حقيقية نحو تطوير فن المسرح والمحافظة عليه.

ويضيف عنانى: إن فوز بنات الأنفوشى بجائزة فى الدورة الماضية للمهرجان يثبت أن المسرح الفقير والغنى بمواهبه هو الضمان لإيجاد المسرح الحقيقى، حيث يقوم المسرح على الجهد البشرى الصادق، فإذا توفر- الجهد- نجح المسرح.

الخروج من الثلاجة

د. أبو الحسن يقول: دعنى أسألك كيف كانت الحركة المسرحية قبل المهرجان؟

ويجيب قائلاً: كانت فى حالة موات دخلت على أثره إلى الثلاجة.

لكن الآن وبعد تسعة عشر عاماً جدد المهرجان رؤى شباب المسرح المصرى، وطّور العروض المسرحية الرسمية وأتاح للشباب الذى كان متخبطاً فى أفكاره حول القديم الذى يعرفه، والجديد الذى يسمع عنه دون أن يراه، فرصة الاطلاع على أحدث التجارب المسرحية فى العالم.. الآن هناك أكثر من أربعين عرضاً يستضيفها المهرجان من كل أنحاء العالم، أصبح التجريب موجوداً فى دماء المسرحيين وعقولهم كأسلوب تفكير ومنهج وهذا هو الأساس الذى سيستمر عليه المهرجان حتى بعد أن يغادر فاروق حسنى مقعده فى الوزارة.

الحفاظ على المهرجان واجب

المخرج ناصر عبد المنعم يقول: لقد أصبح المهرجان جزءاً من تفكير المخرجين الشبان فهم يعملون طوال العام طمعاً فى الاشتراك بالمهرجان والظهور بصورة جيدة داخله لذا فالمهرجان أصبح يمثل حافزاً على الإبداع.

يضيف: إن استمرار المهرجان الآن أصبح ضرورة، وواجب الحفاظ عليه بعد كل ما تحقق من خلاله، واستمراره لاشك سيتحقق من خلال تطويره والتركيز على الجوانب الإيجابية فيه. وحتى أعطى د. فوزى حقه أقول: إنه يدير المهرجان بانضباط وقد أرسى دعائم عمل مؤسسى محترم وآلية تتم من خلالها إدارة المهرجان بنجاح ومع ذلك فنحن نحتاج إلى المراجعة المستمرة والتطوير المستمر حتى لا يتكلس المهرجان.

يضيف ناصر: إن إنجازات المهرجان كثيرة، منها أنه ساهم فى إيجاد رؤى جديدة خلافاً للرؤى التقليدية التى كانت سائدة، وستلحظ ذلك حتى فى عروض الجامعة والفرق الحرة، لقد استفادوا بصورة كبيرة من فكرة المسرح الفقير وكيفية الاعتماد على جوهر المسرح فى تقديم عروض بها ملامح تجريبية تعتمد على الإبداع وليس على ضخامة الاعتمادات، ولم لا، وهم يرون فرقاً أجنبية تأتى للمهرجان تحمل ديكوراتها فى حقيبة أو بلا ديكورات على الإطلاق.

ويختتم ناصر حديثه قائلاً: إن وزارة الثقافة تقوم بواجبها فى الارتقاء بالمسرح، والإنتاج لا يتوقف، لكن هناك جهات أخرى ينبغى أن تضطلع بمسئوليتها فليس معقولاً أن يظل التليفزيون يعرض المسرحيات القديمة- التى لا نختلف على قيمتها- بينما يتجاهل المسرحيات التجريبية وكأن الساحة لم تر مسرحاً جديداً.

كما أن للتعليم دوراً مهماً فى ترسيخ مفهوم المسرح لدى التلاميذ عن طريق المسرح المدرسى وذلك لإخراج جيل يتذوق المسرح ويقبل عليه.

الأكاديميون والنظريات

مما أثار الجدل أيضاً فى حوار "الخولى" قوله بعبودية الأكاديميين للنظريات وهو ما أغضب عدداً من الأكاديميين البارزين.

قال د. محمد عنانى: إن كان الخولى يتهمنا بأننا عبيد النظريات فقصارى ما أقوله له تعقيباً على هذه "الخرافة" ألست أنت نفسك أكاديمى؟ لقد حصلت على دراسات عليا ولن تستطيع أن تتبرأ من العلم الذى اكتسبته.

يتابع د. عنانى: أنا لا أجد فى الساحة المسرحية عبيداً للنظريات، هل يستطيع الخولى أن يسميهم لنا.. هل د. فوزى فهمى ملك التجريب منهم؟ هل كان د. سمير سرحان، أو د. عبد العزيز حمودة، أو أنا عبيداً للنظريات؟ هل يعتبر د. أشرف زكى النشيط عبداً للنظريات؟

ويضحك د. عنانى قائلاً: إن كانت الدكتوراه تهمة فلا داعى لها وأظن هذه هفوة لا تصح من أستاذ مثله.

د. حسن عطية وكيل معهد الفنون المسرحية يقول: فهمى الخولى خريج الأكاديمية وهو بالمناسبة «دفعتى» لذا أقول له إن كان كل من أردش، وثناء، شافع وسميرة محسن، وحسن عطية، عبيداً للنظريات فكلامك صحيح، وإن لم يكونوا كذلك فما رأيك؟

ويضيف عطية: وهل من الممكن لأحد أن يعمل دون أرضية أكاديمية، لا أحد يتعامل مع مجال من مجالات الإبداع دون نظرية، وكل صناع المسرح الكبار أمثال بريشت وبسكاتور.. كانوا أصحاب نظريات، لكن من يتغير العرض المسرحى عندهم من حالة إلى حالة ومن زاوية إلى زاوية فأولئك من يحتاجون لوقفة ليروا هل ما يقدمونه إبداعاً أم ماذا؟ إن النظرية تحكم أسلوب المخرج والكاتب والناقد على السواء، كل منهم لابد أن ينطلق من نظرية.

ويختم د. حسن حديثه بسؤال إلى فهمى الخولى: هل تنتج أعمالك الفنية دون خلفية نظرية؟

ويتساءل د. أبو الحسن سلام هل ينطبق هذا الكلام على رجل مثل سعد أردش، وكذا جلال الشرقاوى وكلاهما مشهود له بالكفاءة المهنية إضافة لمنزلتهما الرفيعة أكاديمياً، فإلى أى جانب يضم الخولى«سعد» و«الشرقاوى» هل يضمهما إلى الفنانين أم إلى الأكاديميين؟ أنا أقول لفهمى: أنت مخرج تنتمى للمدرسة الشكلية التى تهتم بالشكل أكثر من المضمون، وهذا ليس سيئاً فقد برعت فيه فاهتم إذن بفنك وركز على تاريخك وحاول أن تضيف إليه، بدلاً من إطلاق الأحكام هكذا على أعنتها.

● إن قبول "فقر المسرح" وتعرية المسرح من كل شىء، يعيد المسرح إلى أصوله ومنابعه الأولى، والتركيز على ذلك يعد جوهرا فيه، إنها هزة داخلية، ساعدته فى اكتشاف ثراء آخر، كما لو كان جزءاً من نسيجه ووجوده، أى الثراء الناتج عن الحرفة نفسها.

■ تحقيق : محمد عبد القادر



● الملحن أشرف بشرى انتهى مؤخرا من وضع موسيقى وألحان أوبريت «وبحلم يا مصر» عن قصة حياة رفاعة الطهطاوى تأليف وأشعار حمدى عيد والإخراج لأسامة عبد الرءوف، تصميم استعراضات مصطفى أمين. وتم تقديمه على مسرح إدارة أبنوب التعليمة بأسيوط.



مشاكل تدريب الممثل المبتدئ «2-2»

■ د. سامى صلاح



لا يجب أن يتطرق إلى ذهن القارئ أن الاهتمام الذى أعطى فى الفقرات السابقة لحفظ الدور يعنى أن الحفظ هو الجانب الأهم فى دراسة الشخصية لكن المؤسف أن كثيراً من هواة التمثيل يعطون الحفظ الأهمية الأولى بالفعل، ويعتبرون أنهم قد «استذكروا» الدور جيداً. شىء مؤسف، لكنها حقيقة واجهتها كموجه ومازلت أواجهها.

إن الممثل المبتدئ يفكر عادة فى الشخصية من منطلق السطور فحسب، معتمداً فى فهمه للدور بشكل كلى على ما يقول، ومقدراً قيمة وأهمية الشخصية بعدد السطور ودلالتها الدرامية. وفى كثير من الحالات ينصب اهتمامه على حجم الدور فحسب [عدد الصفحات و«المونولوجات»، إلخ]. وبالطبع فإن نتيجة ذلك تكون تمثيلا ضحلاً و«ملطخاً» لو جاز التعبير.

ويا ليت الأمر يتوقف عند حجم الدور وعدد السطور، أو يا ليت الممثل المبتدئ يستخدم نوع الحفظ الذى سبقت الإشارة إليه، الحفظ التفسيرى. لكن المشكلة الأكثر خطورة مع شباب الممثلين، وخاصة المتعجلين منهم، أنهم لا يبدون أى اهتمام بدراسة الدور دراسة حقيقية، والتى تعنى التوغل فى معانى الكلمات والعبارات، والتعمق فى تحليل علاقات الشخصيات، وتفسير السلوكيات والانفعالات.

الـ «شخصنة»

إن الـ «شخصنة» – إضفاء سمات من شخصية الممثل على الشخصية التى يمثلها تكون مفتاحاً للاسترخاء والتلقائية فى الأداء والمصداقية. هذه الخطوة هى ما نسميه عادة بـ «ترك الدور يأتى إلى الممثل بدلا من أن يسعى هو وراءه». والملاحظات التى تدونها هى بداية عملية «الشخصنة».

● – القيام – بمساعدة المخرج أو زملائه فى الفريق – بتحليل المسرحية ، والذى يشمل:

– تحديد وفهم شكل وبنية ومحتوى المسرحية.
– فهم أولى لنوع المسرحية، والأسلوب الذى كتبت به.
– الوصول إلى فكرتها الرئيسية، وهدفها، ومحتواها الفكرى العام.
– تحديد النقاط التى تتكشف فيها الأحداث و/ أو الشخصيات.
– معرفة وفهم نقاط الصراع الأساسى، والقوى أى الشخصيات المتصارعة.
– تحليل العلاقات بين الشخصيات ودوافعها.
– دراسة تعقيدات الحكبة، ولحظات الأزمة، والتحول، ولحظات الذروة.
– تحديد الحبكة أو الحبكات الثانوية وأهميتها.
– تحديد الشخصيات الثانوية وأهميتها وعلاقاتها بالحبكة وبالشخصيات الرئيسية.
– تحليل موجز للغة الحوار وأسلوب صياغة العبارات.
– توضيح معنى عنوان المسرحية.

(هنا يرى الباحث لزاماً عليه أن يتوقف عند هذه الخطوة قليلاً فهناك نظرة قديمة بعض الشىء، ومما يؤسف له أنها مازالت سارية حتى الآن، وتسيطر على الهواة بشكل استحواذى. هذه النظرة مؤداها أن كل ما يتعلق بتحليل المسرحية هو مهمة المخرج أو الموجه. وهى مشكلة نرى صداها واضحاً فى الفواصل الدراسية، حيث ينتظر الممثل المبتدئ وصول المدد من المخرج، أعنى الموجه، لكى يفهم الممثل المسرحية! وكثيراً ما ينتظر أن يقوم المخرج بإفهامه الدور أيضا إننا نؤكد هنا أن الممثل يثرى بقدر كبير عمله على الشخصية، ثم أداءه لها، عن طريق معرفة كيف كتبت المسرحية وكيف تتطور كنص، ثم كعرض. إن تحليل المسرحية مهم بشكل خاص لفهم ما يمكن أن يسمى بالبناء الانفعالى للدور أو الشخصية. لابد لنا من تغيير هذه النظرة التى تحول الممثل المبتدئ إلى دمية يحركها الموجه كيف يشاء).

ربما يكون أحد الحلول لهذه المشكلة هو نظام الورشة.

نظام الورشة وصعوبات التكيف معه

إن نظام «الورشة» هو المعمول به حالياً فى كل بلدان العالم تقريباً وخصوصاً فى فصول التمثيل، بما فى ذلك معظم بلدان العالم الثالث! وهو نظام يسمح بما يلى:

– التحليل المتبادل للشخصيات، بمعنى أن يحلل الممثل الشخصية التى يمثلها زميله والعكس.
– المناقشة الجماعية فى كل صغيرة وكبيرة تتعلق بالرواية وأحداثها وشخصياتها، أى تحليل جماعى، لا تحليل المخرج وحده.
– بعد فهم بعض التفاصيل بشأن مشهد ما أو فيما يخص شخصية ما، يقوم الممثلون بتدريبات ارتجال على المشهد، أو تدريبات توضح هذه الشخصية [وربما أداء بعض الألعاب].
– تبادل القراءة على «الترابيزة» مع بروفات تخطيط الحركة.
– السماح باقتراحات الممثلين فيما يتعلق بالحركة.
– ربما يتولى كل ممثل تخطيط حركته، إذا سمح المشهد بذلك، بمعنى أن يجد الممثل بنفسه معنى العبارات، ثم يكتشف الدافع للتحرك أثناء نقطة لها، ويتحرك وفقاً لهذا الدافع.
– ربما يقوم المخرج بتنظيم كل الحركات معاً، أو تعديلها، أو صقلها، لكن البداية لابد أن تنطلق من الممثلين.
– تنفيذ المشهد عدة مرات، كل مرة بطريقة مختلفة.
– تبادل الأدوار، فيتم تنفيذ المشهد بممثلين مختلفين.
–التجريب يتم كذلك فى الحركة، وباستمرار حتى يثبت المشهد على طريقة مختلفة فى أدائه، وبالتالى على تخطيط معين للحركة.
– السماح باستكشاف تفاصيل جديدة فى المشاهد أو فى تصوير الشخصيات عن طريق المناقشة ، ثم خلال التدريب.
– أن يدع كل ممثل تصوير الشخصية يتكامل ببطء، بمعنى أنه قد يبدأ بوضع شخصه هو فى أدائه، ثم يمزج سلوكياته بما توصل إليه من سلوكيات الشخصية، وهكذا، حتى يصل بالتدريج إلى مرحلة تتغلب فيها الشخصية التى كتبها المؤلف، أو يظهر مزيج بين الاثنين.
– أن تبدأ معظم لقاءات الورشة بتدريبات لياقة (جسدية وصوتية) وبتدريب ارتجال «ليس من الضرورة أن يكون متصلا بالمسرحية».
– أن يبدأ اللقاء أحياناً– بعد تدريب اللياقة – بمناقشة إحدى التفاصيل الخاصة بمشهد ما أو بشخصية ما، والتدريب على هذه التفاصيل.
– قد يفاجئ المخرج، أو موجه الورشة، الممثلين بعمل بروفة مراجعة نهائية لمشهد ما قبل أن يتم . إن ذلك يفيد فى تكوين صورة شبه كاملة للمشهد ومعرفة ما يحتاجه.

الانضباط : وهو أيضا من فوائد الورشة. ويشير «مصطلح» الانضباط إلى عدة أمور مهمة ، منها:

– الدقة فى مواعيد البروفات، والتى قد تعنى الوصول قبل بداية البروفة بفترة مناسبة.
– الدقة فى تنفيذ التعليمات.
– الجدية فيما يتعلق بكل شىء يتم فى البروفة (ولا يعنى هذا التجهم الدائم، أو عدم وجود لحظات من المرح، لكنه يعنى عدم المزاح بشكل دائم، وعدم الاستخفاف بكل صغيرة وكبيرة).
– إلى جانب الدقة، يشير عنصر الانضباط إلى كون الممثل موثوقا به، أو يمكن الاعتماد عليه؛ فلا يفاجئ زملاءه، مثلا ، بالتغيب دون عذر أو دون تنويه مسبق.
– النقطة الأخيرة تعنى أيضا حضور الممثل للبروفات كلها، حتى لو كانت لمشاهد غير التى يظهر فيها.
– التعامل بحساسية مع زملائه، فلا يحاول أن يشعرهم بالتفوق عليهم، أو أنه مميز عنهم.

كما لا يجب أن يطلب من المخرج معاملته على هذا الأساس (أنه مميز، أو أنه بطل الفرقة، إلخ).

– عدم السماح بزوار فى البروفة.
– على الممثل أن يراقب بعناية المشاهد التى لا يكون بها ، محاولاً إفادة الزملاء باقتراحاته فيما يراه.
– الانضباط يشير إلى الروح التعاونية التى يجب أن تسود بين الممثلين.
– الانضباط يستلزم مناقشة الزملاء، والمخرج ومساعديه، بلطف ورقة، دون إثارة خلافات أو نقل شعور بالتعالى.
– حين تطرأ أى مشكلة، فى البروفات أو على المسرح، لا يجب أن يتركها الممثل فى يد زميل مثلاً، بل يجب مناقشتها مع المخرج على الفور.
– الانضباط هو جوهر نجاح التمثيل لأنه يوضح كيفية استخدام قدرة الممثل من أجل فائدة تناغم المجموعة وإنجازها.
– الانضباط الذاتى علامة على الفنان المحترف. ومن ثم، يتعين على الممثل أن يرسى لنفسه انضباطاً صارماً بطريقة إيجابية فى بداية تدريبه، ولا ينحرف عنه أبداً.

التلقائية والارتجال: بعد تحقيق كل ما ذكر فى الصفحات السابقة، والوصول إلى عرض ناجح، يتسم أداء الممثلين فيه بالدقة والإتقان والابتكار والانضباط، تظهر مشكلة قد تبدو عويصة بالنسبة للممثل المبتدئ، لكن قد يساعد نظام الورشة فى القضاء عليها وجوانب هذه المشكلة هى:

– كيف يحافظ على الشخصية لفترة طويلة من الزمن؟
– كيف يقوم بتثبيت ما حققه فى أداء الدور وتأكيده؟
– كيف يطيل بقاء تأثير هذا الأداء؟
– كيف يحتفظ بالتلقائية والجدة مع التكرار اليومى للعرض؟
– وفيما يلى وسائل مقترحة للتغلب على هذه المشكلة أو المشكلات:
– يعتبر الارتجال تقنية فعالة تفيد عندما يفقد الممثل التلقائية. من الممكن أن يلجأ الممثل إلى ارتجال مشهد ما أو جزء منه، سواء منفرداً أو مع زميل.
– ومن الممكن أن يجعل زميلاً له يرتجل ما يصفه مشهده، ويؤدى هو رد فعله تجاه ارتجال الزميل.
– ارتجال المشاهد المحذوفة، إن وجدت، أو ارتجال مشهد غير موجود لكنه يتصل بشخصية أو أكثر أو بحدث ما فى المسرحية.
– عمل بروفة على مشهد معين يغير فيه الممثل بعض تفاصيل الأداء أو الحركة.
– أداء بروفة مع تبادل الشخصيات مع ممثل آخر، فتقوم أنت بدوره، ويقوم هو بدورك.
– عمل بروفة على مشهد صعب بدون حوار، مستخدماً التمثيل الصامت، أو البربرة [لغة مبهمة = gibberish] أو من خلال أصوات لا معنى لها، لكنها بالنسبة للممثل توضح ما يريد قوله.
– عمل بروفة على مشهد فى الظلام «!» بالكلمات فقط وبلا حركة.
– الجلوس وقراءة المسرحية وكأنها غير معروفة للممثل. ربما يكتشف أشياء لم يلاحظها من قبل.
– تسجيل أحد المشاهد الصعبة والاستماع إلى التسجيل عدة مرات قبل العرض بفترة مناسبة.

لابد هنا من أن أكرر: تذكر أنه لا يوجد شىء يمكن أن يحل محل التدريب. وما ذكر فى الصفحات السابقة لا يصلح لأن يكون بديلاً للتدريب العملى، ولن يكون له نفع ما لم يتم تطبيقه. بعبارة أخرى، لابد أن يأتى وقت يتوقف فيه التنظير والنقاش والتأمل الذهنى، فقبل كل شىء، التمثيل هو عبارة عن شىء، يتم، يحدث، التمثيل حركة – نطق، واستماع... وفعل ، ورد فعل!

تصديق الشخصية

أحد المشكلات الصعبة التى تواجه الممثل المبتدئ، وحتى الممثل ذا الخبرة فى بعض الحالات، هى الوصول إلى تصديق الشخصية والإيمان بها وبقدر ما هو متطلب شاق، فهو ضرورى وحيوى فى عمل الممثل فيما يتعلق بتحليل الدور وتفسيره. فلو كان للممثل أن يمثل الدور باقتناع، فلابد أن يكون هو مقتنعاً أولاً. لكن، ما هو نوع الاقتناع المطلوب من الممثل؟ وما هى درجة التصديق التى ينبغى أن يصل إليها؟ ولكى يصدق الممثل الشخصية لابد له من تصديق حقيقتها الفعلية الواقعية. ولا ضرورة لأن تكون المسرحية واقعية لكى تكون مقنعة. والقول بأن الممثل الذى اعتاد المسرحيات الواقعية الحديثة سيجد صعوبة فى تصديق أجزاء من مسرحية لشكسبير مثلا، قول صحيح. كما أن عدم درايته بالأسلوب الفخم فى الأداء سيخلق أمامه صعوبة عليه أن يتغلب عليها، وتحديا عليه أن يواجهه.

ومن ناحية أخرى، فالشخصيات الواقعية فى المسرحيات الحديثة تحمل صعوبة من نوع آخر، وتحديا ربما يكون أكبر: وهو المصداقية. فبافتراض أن المسرحية تبدو مقنعة بصورة قوية، وشخصياتها قريبة من واقعنا بحيث يمكن تصديقها بسهولة، فلابد أن يبدو الممثل بدوره، على درجة كبيرة من الصدق والاحتمالية حتى يصدقه الجمهور.

ولابد أن نعترف أن هناك شخصيات صعبة التصديق، فضلاً عن وجودها فى مسرحيات تفتقر إلى المصداقية. ومواجهة هذه الشخصيات من الممثل المتوسط، القانع بالدور بسبب حجمه، ولا تشكل صعوبة أو تحديا على

الإطلاق. فهو سيتعامل مع الشخصية – كما قلنا– من منطلق السطور «الكثيرة» التى تقولها، وسيقوم بكل همة ونشاط بإعداد هذه السطور بكل ما لديه من خبرة ودراية بقواعد الإلقاء، «والتقطيع» وتحديد طبقة الصوت فى هذا السطر، والغنائية المحبوبة لديه فى ذاك، وابتسامة هنا، وتقطيب هناك، وغضب هنا، وحنان هناك، إلخ ما يختزنه فى جعبته من «تشكيلات» الأداء التى يبرع فيها، لكن الممثل الطموح إلى المعرفة والمغرم بالتحليل والتعمق فى أغوار النفس البشرية التى على وشك أن يصورها، سيجد هذه الشخصيات المفتقدة إلى المصداقية عقبة كبيرة تعوق تقدمه فى عملية التحليل والتعمق. لكنه على الأرجح لن يستسلم، بل سيبحث عن وسيلة – أو وسائل – للقضاء على هذه العقبة الكئود، وسيستخدم فى ذلك خياله، وقدرته على التكيف مع عدم المصداقية. ومن هنا يأتى سؤالنا عن نوع الاقتناع ودرجة التصديق.

قد تبدو عبارة «التكيف مع عدم المصداقية» غريبة بعض الشىء، لكن المقصود منها هو استعداد الممثل بتصديق حتى ما لا يمكن تصديقه. ولنتذكر العنصر الذى تحدث عنه كولريدج فيما يتعلق بعلاقة المتفرج بالممثل، وهو عنصر إيقاف عدم التصديق suspension of di-abelief : بمعنى أن المتفرج يوقف عدم تصديقه أو ما يراه على المسرح تمثيلاً، وأن الشخص الواقف هناك هو هاملت، وليس ممثلاً، إلخ. وربما يبدأ الممثل بالادعاء أو بالتظاهر أن الشخصية يمكن تصديقها، ثم يحاول أن يبحث ما يؤيد هذا الادعاء حتى ولو كان مختلفاً، ولنعد إلى المثال الذى كثيراً ما يلجأ إليه كثيرون، ومنهم كاتب هذه الدراسة، وهو مثال الطفل وألعابه، إن الطفل يخلق أشياء وأشخاصاً من لا شىء أو ربما من قطعة من الخشب ومقعد صغير ووسادة! وهو يتظاهر بالتعامل مع هذه الأشياء والحديث مع هؤلاء الأشخاص، وهو بفعله ذلك يؤمن بوجود الأشياء ويراه بالصورة التى يريدها، ويصدق أن هؤلاء الأشخاص على قيد الحياة يتحركون أمامه ويردون عليه، وبالطبع فإن من الممكن أن تكون هذه الأشياء مخترعة، لا وجود لها [سلاح يخترق الفضاء ويعود ثانية!] وتكون الأشخاص مخلوقات فضائية أو وحوشاً خرافية.

لم لا يواجه الممثل الشخصيات المفتقدة إلى المصداقية بالطريقة نفسها؟ لم لا «يتظاهر» بوجودها الفعلى، و«يدعى» أنها حقيقية، ويصرح لنفسه «كاذباً» أنه يصدقها؟ لو أنه فعل ذلك، وبشكل جدى، فبالتدريج سيحول التظاهر إلى تصديق حقيقى، وسيجعله تكرار الكذب يصدق نفسه! وبحدوث ذلك، سيبدأ فى التعامل مع الشخصية باعتبارها واقعية وتتمتع بالمصداقية. وربما يفيد الممثل أن يقول لنفسه، قد لا توجد هذه الشخصية على هذه الصورة فى الحياة الواقعية اليوم، لكن فى الدراما، ما يهم هو الاحتمالية الفنية، لا الاحتمالية العلمية، بهذه الطريقة يمكن للممثل واسع الخيال أن يصدق ويقتنع بالشخصيات الموجودة فى المسرحيات التاريخية، أو فى مسرح العبث أو فى المسرحيات التعبيرية ، إلخ.

إذن ليس الممثل مضطراً أن يصدق كل شخصية يمثلها ويؤمن بها بحيث يفقد سيطرته على ذاته فى خضم متلاطم من الهلوسة – وليس مضطراً لأن «يكون» الشخصية بشكل يكاد يكون خارقاً للطبيعة، متأثراً فى ذلك ببعض الممثلين الحساسين سريعى الهياج، فلو صدق الممثل نفسه فى كل شخصية يمثلها، ونجح فى أن «يكون» تلك الشخصية، فسيكون مجنوناً ولابد من وضعه فى مصحة عقلية! فلنتخيل ممثلا يصدق أنه مكبث، وأنه قد ارتكب جريمة، مخالفاً كل أعراف الضيافة ، وأنه لوث يديه بدم الملك وهو نائم، فهل يشعر بأنه مذنب مثل مكبث؟ وهل سيلازمه هذا الشعور حتى يرى شبح بانكو كما حدث مع مكبث؟!

هنا، وكما هو الحال مع كل مشكلات التمثيل، نجد الحل فى الطبيعة المزدوجة للممثل، كونه الأداة والعازف. فلو أمكنه، كفنان ، أن يصدق ويؤمن بسلامة وكمال مفهومه التفسيرى، فسيكون مقنعاً كأداة. فالفن ليس هو الحياة. وقد يعتمد التمثيل على الحياة، ويستخدم الحياة، لكنه لا يكون الحياة بل صورة أو تقديماً للحياة، إن الحياة الواقعية معقدة، ومليئة بتفاصيل لا نهاية لها، معظمها غير مهم ومربك، ومن هذا التعقيد يختار الفنان أشياء ذات دلالة، وينسجها فى نمط ما أو تصميم معين ، ويبرز معانيها أو جمالها من خلال التبسيط. وهو يستبعد التفاصيل غير الضرورية، لا بسبب أنها غير حقيقية، بل بسبب أنها غير مهمة وتسبب التشتت . وهذا يعنى، بالنسبة للممثل، أن التصوير الجيد للشخصية لا يكون بالضرورة واقعياً بشكل فوتوغرافى. ينبغى أن يتعلم كل ما يمكنه عن الشخصية بكل تفاصيل حياتها؛ لكن لا يوجد سبب يجعله يستخدم هذه التفاصيل.

الأحرى أنه ينبغى أن يختار ويؤكد، مبالغاً لو كان، تلك ضرورياً، تلك الصفات التى ستكون أفضل ناقل لمفهومه الفنى عن الشخصية إلى الجمهور.

دراسة الانفعال

من الحكمة أن يوجه الممثل بعض انتباهه إلى دراسة الانفعال. إننا نجد أن كثيراً من الممثلين يتحدثون كثيراً عن الانفعال، لكن قليلين هم الذين يفكرون بشكل جاد فى طبيعة الانفعال وفى جوانبه التقنية، وأسبابه وآثاره ومواطن قصوره. وهذه الجوانب هى ما تحاول هذه الدراسة استكشافها. ولكى يقدم الممثل «قطعة قوية من التمثيل الانفعالى» يجب عليه أن يكتشف فى مفهومه التخيلى للموقف الدرامى شيئاً ما يرتبط بالعناصر الأساسية للحياة، شيئا يثير ردود أفعال غريزية، ويحس به بشكل كلى، متضمناً الآلية الكاملة للجسد والعقل ويجب أن يكون الممثل قادراً على إبراز وتوضيح هذا الشىء لجمهوره ويتشارك فيه معهم بطريقة تجعلهم يحسون به بدورهم.

هل يجب أن يحس الممثل بدوره: إنه السؤال الذى أهاج عالم المسرح على مدى قرن ونصف: هل ينبغى أن يحس الممثل بدوره بصورة انفعالية، أم أنه ينبغى أن يظل جامداً عديم الحس من الناحية الانفعالية؟ الإجابة ، نعم ، لابد أن يحس بدوره، لكنه فى الوقت نفسه لابد أن يكون قادراً على السيطرة على هذا الإحساس وضبطه بما يحقق توازناً فى تصويره للشخصية وفى الأثر الذى يريد نقله إلى الجمهور.

الانفعال والأفعال الجسدية: الانفعالات، كما قلنا، تتجسد فى المقام الأول لدى البشر فى شكل جسدى فى الحياة اليومية، تتسبب الأفعال فى إطلاق مظاهر الإحباط والقلق بطرائق جسدية، فلو شعر المرء بالغضب، فربما ألقى بشىء أو خبط شيئا ولو كان يشعر بالتعاسة، فربما ذرف دموعاً وبكى، ولو كان مبتهجاً، فربما ضحك. كل هذه الأفعال الجسدية تساعد فى توضيح الظروف الانفعالية ومن ثم تزيد من إدراك المرء لنفسه.

ولو تأملنا فى معنى كلمة «انفعال» سنجد أنها تتضمن الاندفاع إلى فعل صريح ومفتوح. والشخص الانفعالى هو الذى تتحكم فيه عواطفه وأحاسيسه، ولذلك فلكى يتم إبراز وتوضيح الانفعال، أو حتى كى يتم المرور بتجربة الانفعال، لابد من إعداد استجابة جسدية داخلية فى الممثل فالجمهور سيرى بوضوح انفعال الممثل على المسرح ويفهمه من خلال فعل جسدى. مهما قال الممثل وتحدث عن «انفعاله» فلن يصدقه الجمهور إلا إذا صاحب قوله فعل جسدى وصوت يوضح هذا الانفعال.

يجب على الممثل أن يتعلم من هذا الافتراض الدروس التالية:

1– أنه يجب أن يكون شيئين فى وقت واحد: الشخصية التى تمر بانفعالات معينة، والمعلق الذى يقدر هذه الانفعالات بصورة جمالية.

2– أنه يجب أن يتسم بفضيلة الاعتدال. فالدخول بلا رابط فى الموقف المتخيل والاندماج فيه أكثر من اللازم سيجعل استجابته الجسدية كاملة أكثر من اللازم وواقعية أكثر من اللازم. والنتيجة أنه سينفعل أكثر من اللازم، وسيتغلب عليه الانفعال حتى يفقد سيطرته – الذاتية كما ذكرنا.

3– ومن ناحية أخرى، عليه أن يتعلم أن الخيال القليل أكثر من اللازم يعنى استجابة جسدية أقل من اللازم وانفعالاً أقل من اللازم، فى دوره، وتأثيراً فى الجمهور أقل من اللازم أيضا.

4 – أنه لا جدوى من انتظار الإلهام أو الاعتماد عليه. صحيح أن هناك لحظات يمر فيها الممثل بتلك الومضات الخاطفة المسماة إلهاماً لكنها تكون متقطعة ومشتتة وغير موثوق بها، وكلما كانت انفعالية أكثر كلما قلّت الثقة بها.

5 – أنه لابد أن يعمل على تناسق حركته الجسدية مع ما ينطق به من عبارات.

6– أنه لابد أن يحرص على التمثيل الصادق – الحقيقى– فى البروفات، حتى يجرب الأحاسيس ويقيس الانفعالات المطلوبة.

«من المؤسف أن كثيراً من الممثلين يرفضون تعلم هذا الدرس الأخير. ويعتذر ذوو الخبرة منهم بأنهم لا يحبون مخالفة ما تعلموه فى شبابهم، وهو أن غرض البروفات هو حفظ الأدوار! أما الهواة فإنهم يسوقون رغبتهم فى التركيز فى شىء واحد كعذر. وهو عذر واه بالطبع، فالممثل، مثل سائق السيارة، عليه أن يركز فى أكثر من شىء واحد فى الوقت نفسه. فليس هناك ما يمنع الممثل من محاولة الوصول إلى الإحساس الصادق فى البروفات فى الوقت نفسه الذى يحفظ فيه دوره ويسجل حركته أيضا. وأحياناً يكون عذر الممثل المبتدئ الردىء هو أنه يوفر انفعاله للعرض، أو أنه لا يستطيع أن يحس بما يقوله ويفعله بشكل كامل إلا إذا كانت كل عناصر العرض مكتملة، بما فيها الجمهور!».

«إن كاتب هذه الدراسة يعتقد أنه إذا لم يستطع الممثل أن يحس فى البروفة، وربما دون أن يكون معه زملاؤه الممثلون، فهو لا يكون ممثلاً، بل ملقياً جيداً [وربما رديئاً] لعبارات المؤلف. أو على الأقل فهو ممثل من الدرجة الثالثة، إذا جاز التعبير».

7– كما قلنا: لابد أن يحس الممثل بدوره، لكنه فى الوقت نفسه لابد أن يكون قادراً على السيطرة على هذا الإحساس وهذا يعنى أن مسألة أن يحس الممثل بالانفعال ليس لها أهمية قصوى. ذلك أن هدف الممثل هو أن يحدث الانفعال فى المتفرجين. لكى يفعل ذلك عليه أن يحدث فى هؤلاء المتفرجين ردود أفعال جسدية والتى سيحسونها باعتبارها انفعالات. ولكى يفعل ذلك عليه أن يوحى بردود الأفعال تلك عن طريق سلوكه هو الجسدى. وإذا فعل ذلك بصورة صحيحة فسيحس المتفرجون بالانفعالات؛ وكذلك هو. وعندما يبدأ الممثل نفسه فى الإحساس بأن الاستجابات الانفعالية تتغلب عليه، فعليه أن يستعيد سيطرته – الذاتية.

8– قد يقول الممثل المبتدئ إنه لو لم يحس بالانفعال، فلن يكون تمثيله صادقاً.

للرد على ذلك نقول إن الممثل عليه أن يذكر نفسه دائما أن انفعالات الشخصية قد تكون مختلفة عن انفعالاته هو، وأن التعبير عنها مختلف كذلك، ومع ذلك، فالمطلوب من الممثل أن يفهم انفعالات الشخصية بشكل تخيلى، ويجعلها واضحة للجمهور. ولا يستثنى ذلك بالضرورة انفعالات الممثل نفسه، بل يجب أن تكون انفعالاته كفنان، ولا يجب أن تختلط بانفعالات الشخصية.

فى النهاية نقول : إن ما ورد فى هذه الدراسة هى بعض المشاكل والصعوبات التى تواجه كلاً من الممثل المبتدئ والمدرب أو الموجه فى عملية تدريب الممثل. لا شك أن الموضوع يحتاج إلى عدة دراسات للإلمام بكل جوانبه، دعونا نعتبر أن هذه مجرد بداية!

● لقد تنازلنا عن اللعب بالضوء، وقد منحنا هذا التنازل قدرات هائلة فى مجال تطبيقات الممثل للضوء النابع من المكان الساكن (غير المتحرك)، ووعى الممثل بالظل، والنقاط الواضحة وغيرها من الشئون المتعلقة بالإضاءة. وقد أوصلنا هذا إلى علامات الطريق للقاعدة الدرامية / المسرحية التي تؤكد أن المتفرج مضاء، ويعنى هذا أنه ظاهر للعيان مما يؤكد تلك الحقيقة التى تقول بأن المتفرج جزء من العرض المسرحى.

نقد النقد فى «مسرحنا»

■ د سيد الإمام

فى يوم من أيام أحد مهرجانات نوادى المسرح التى أقامتها الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة، وعقب فعاليات هذا اليوم من العروض المسرحية، تصدر المنصة نفر من النقاد لتحليل العروض وتقييمها والتعليق عليها، أو للكشف عن بعض من رجع الصدى وفق التعبير السائد فى الدراسات الإعلامية، أو لإقامة حوار نوعى بين طرفى الإبداع والتلقى ممثلا فى النقاد. غير أن التكوين الثقافى للمنصة فى هذا اليوم، كان من التباين – على نحو قد لا ينساه من شاهدوه ماداموا أحياء يرزقون– بحيث يمكن أن يكشف من ناحية أخرى عن موقفين مختلفين كلية، فبينما انبرى أحد النقاد يحلل علاقة الكتل فى الفراغ المسرحى، باعتبار العرض فى النهاية عملية تشكيل متعددة الأبعاد– حتى بجسد الممثل وحركته – فى الفراغ المتعين بخشبة المسرح، إذا بالناقد الآخر يستنكر وعلى نحو مسموع كلام زميله الذى بدا له مجهول المصدر والهوية فلا يعرف من أين جاء به، ولا ما يمكن أن ينتهى إليه، كأنه كلام مثير ومدهش، لا يخلو مما قد يعتبر عجمة أو غرابة لفظية غير مطروقة، وراح من جانبه فى عبارات قصيرة ومحكمة ومكررة فى الوقت نفسه ينعى ضياع النص العالمى الشهير.

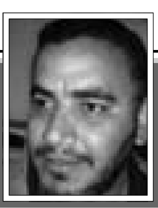
ولكن يبدو أن التكوين الثقافى للمنصة لم يكن متباينا فى هذا اليوم فحسب، بل كان تباينه امتدادا لما يسود الحياة الثقافية من تباين فى المقاربات النقدية للعرض المسرحى، إلا أن هذه المقاربات يمكن أن تتحدد فى مدرستين رئيستين، أحدهما طاعنة فى السن وإن ضخت ولا تزال تضخ إلى الساحة النقدية، مزيدا ممن لا يزالون فى ريعان الشباب، يروجون لمقولاتها الرئيسة ومقارباتها الفكرية للعروض المسرحية، التى تعتمد اعتمادا كليا على النص الذى يدمج من ناحية أخرى ضمن التشكيل الأدبى باللغة. ولا يستطيع أحد ممن ينضوون تحت لواء هذه المدرسة أن يقارب العرض المسرحى بوصفه عالما فنيا مركبا، متخليا فى الوقت نفسه عن النص، أو بالأحرى دون أن يتوكأ عليه، متحسسا طريقه بين المنحنيات والسهول والكثبان العديدة والمتفاوتة التى يصادفها أثناء التلقى أو الممارسة النقدية، وكأن العرض مجرد صيغة تنفيذية بشكل ما للنص الأدبى، أو أن هذا النص نفسه خريطة أولية بين يديه تعينه فى تفقد دنيا العرض التى يرتادها كسائح فلا يضل فيها السبيل.

والمدرسة الثانية تتخفف فى الحقيقة – مادامت بصدد العرض– من أسئلة النص الأدبى، حتى بافتراض أن ثمة نصاً يمكن أن يحيا فى فراغ خشبة المسرح مثلما تخيله مؤلفه أثناء كتابته له، وهو افتراض محال أصلا وفرعا. فالنص فى أفضل أحواله لبنة من لبنات عديدة تشكل العرض المسرحى، ويتغير معناه وتأثيره الجمالى بتغيرها، ولو كان بين يدى أكثر المخرجين وأشدهم إخلاصا له وأمانة معه. إن هذه المدرسة تعترف اعترافا حقيقيا ومبدئيا– لا يراوغ ولا يسترد باليسار ما يعطيه باليمين– بما هى"الرؤية الإخراجية"الكامنة وراء العرض المسرحى والتى تشكله على هذا النحو أو ذاك فى الوقت نفسه، وبقدر ما تتعدد الرؤى الإخراجية وتتنوع بقدر ما تتعدد وتتنوع صور العرض المسرحى ولو كان النص واحدا ومشتركا بينها جميعا. ولاشك أن الاعتراف بالتعدد والتنوع الممكن للرؤى الإخراجية للنص الواحد، يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم"موت المؤلف"، ذلك الموت الذى– مهما بدا محزنا وكئيبا، ومثيرا للغط والنميمة والأحاديث الجانبية الموجعة والقضايا الملة التى لم يعد هناك طائل وراءها– لا يثير فى الذهن أكثر من أخيلة ماضية بائسة عن معنى أو شكل مركزى أصيل فى النص ينبغى البحث عنه والتوافر عليه، وبالتبعية فإن مهمة الناقد تكمن فى تحليل العرض واكتشاف الرؤية الإخراجية الكامنة فى عناصره وأنساقه الفنية، والتحاور معها.

والواقع أن مدرسة النقد المسرحى الباحثة عن النص فى العرض، لا تبدو فحسب مدرسة مثيرة للأسف والإحباط بما تغلقه من آفاق الإبداع والابتكار والتجدد فى الصورة المسرحية، وبما تجهضه من ميلاد مخرجين واعدين، بل تبدو أيضا عاجزة حتى عن قراءة أعمال هذا الصنف من المخرجين الذين ينتمون طواعية لتيار الأمانة مع النص والوفاء له.فقد امتلأت صفحات مجلة المسرح القديمة – رحمها الله بإصداراتها المتعاقبة!!– بكتابات العديد من الأقلام الكبيرة التى تصول وتجول فى البناء الدرامى للنص وحبكته المتماسكة والمتهرئة، وشخصياته المستديرة منها والمسطحة، والمفكرة والملغزة، والصراع النامى والراكد..إلخ، وإذا هى تقف فى الوقت نفسه فاغرة فاها بإزاء "العرض"لا تكاد تدرى ما تفعل به أو تقول عنه، إلا أن توزع القدح والمدح كيفما اتفق أو كيفا تمليه المصالح والعلاقات والمنافسات المتباعدة عن الفن. وفى هذا السياق يحضرنى ما حكاه أستاذ لى عن ناقد كبير، لا شك أنه معلم أجيال ورائد من رواد الرؤية السسيولوجية فى النقد، ولكنه كان دائم الاستهتار بمهمة المخرج المسرحى وبالغ التقليل من شأنه، فطالما راودته فكرة الاضطلاع بها لولا ذلك الصخب الذى يقيمه ولا يقعده المخرجون مع عمال المسرح حول أجهزة الإضاءة الحمراء والصفراء!!.وفى السياق نفسه يحضرنى ناقد معاصر من المفترض أنه من شباب الدارسين الذين يحملون درجة الدكتوراة، ولكنه برغم التخصص المهنى لا يفتأ ينظر فى سخرية لمصمم المناظر المسرحية، ويكرر وصفه بأنه محض نجار!!.

لقد خرج كثير من نقاد المسرح على هذا النحو المؤسف من معطف الدراسات الأدبية، ولذلك لا يكاد الباحث عن فن الإخراج أو الممثل أو المناظر المسرحية، يجد فى كتابة أقلامهم شيئا حقيقيا يغنيه أو يفيده، مما جعل الدراسة والبحوث فى أى من هذه المجالات– مهما طمحت للجد واستندت للمثابرة– أشياء يرثى لها، كما فسدت الذاكرة الفنية وفرغت من القيمة العملية، وفسد فى النهاية جانب كبير من الحياة الفنية فترسخ فى وعى القطاع الأكبر من فنانى المسرح أن نقاده– فى أحسن الأحوال – ليسوا أكثر من نقاد أدب، فيتغامزون عليهم ويتندرون بهم سرا، وينتظرون ما تجود به قرائحهم على الأوراق وأمام الميكروفونات فى العلن، وقد تدب بين الفريقين مشاحنات كلامية يغلب عليها الطابع العبثى لانعدام لغة التواصل المشتركة بينهما، مع الافتقار للثقة المتبادلة. ولا شك أن الحياة النقدية تزيد فسادا بأولئك الذين لم يدرسوا أدبا ولا فنونا– ولا يعرفون عنهم والله، أكثر مما أعرف عن اللغة اليابانية– ولكنهم دخلوا إليها من أبواب المصادفة والحظ المواتى الذى طالما جعل من"العميان"خبراء بإصلاح الساعات الدقيقة، فجعل منهم نقاد مسرح مبرزين.

ولكن التطور الذى لحق بالعرض المسرحى فى العقود الأخيرة، كان لا بد أن يضع النقد ولاسيما المؤسس على"مدرسة النص"بشكل أو بآخر، فى مأزق حقيقى، فمن العروض ما منح لنفسه حرية فائقة فى التعامل مع النصوص الشهيرة، ومنها ما يستند إلى التأليف الجماعى خلال ما يعتبر بالورش الإبداعية، ومنها ما نبذ بصورة كلية التشكيل اللغوى المنتمى لدولة الأدب، معتمدا بدرجات متفاوتة على فنونه غير الكلامية..إلخ، مما اقتضى دورا بارزا لفن"الدراماتورج"فى الإبداع المسرحى وأثار عديدا من الأسئلة المتعلقة بحدوده وآفاقه وثيقة الصلة بعناصر وأنساق العرض الأخرى. ومن ثم كان على"مدرسة النص"إما أن تصمت وتغلق أبوابها وتكسر أقلامها، أو أن تظل تردد عباراتها المكررة بغير طائل عن ضياع النص الأدبى وتخريبه والعبث به، وتصعّد حسرتها عليه وعلى أيامه الغابرة، وفى الحالتين يفلت من بين يديها ويدى أصحابها واقع الإبداع المعاش.ولكن بالتأكيد لا آمل أن ينتهى نقاد جريدة"مسرحنا"إلى نفس المصير– وإن يكن لأسباب مختلفة– فلا يطولون أن يكونوا نقاد نص، وأغلبهم فيما أعلم، ليس كذلك ولا يود أن يكون ومن ناحية أخرى لا يطولون أن يكونوا نقاد عرض، لأنهم قد لا يأخذون أنفسهم بشىء من الصبر عليه وعلى مقتضياته من التنمية المستمرة لوعيهم بثقافاته وفنونه المتنوعة، ومداخله المنهجية. فلا خير فى ناقد اليوم يقف ذاهلا أمام العرض ويبدى ذهوله وقلة حيلته أمام قارئه، إلا أن يكون فى ذهوله اعترافا ضمنيا بغياب المنهج. ولا خير فى ناقد"يهبش"فى العرض وينهش فى لحمه من حيث يشاء، قدحا أو مدحا، فإذا العرض فى مجموعه كيانا مشوها من الناحية الجمالية، وربما لا يكون كذلك بالفعل، ولكن اللامنهجية النقدية أظهرته على هذا النحو، وضلت بنفسها سواء السبيل. إننا– ويا ليت أحدا يخطئنى– فى أشد الاحتياج، لنقد منهجى يتسم بالحساسية ولا يعوض الجهل بالتهجم والقصور بالتطاول، نقد تكتب له الحياة برغم أكفان التاريخ.



الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة حددت يوم الثانى والعشرين من نوفمبر الجارى كآخر موعد لتلقى المشاريع الفنية الخاصة بعروض نوادى المسرح للموسم الجديد، المخرج شاذلى فرح «مدير نوادى المسرح» أكد أن لجان مناقشة هذه المشاريع من المخرجين الذين تقدموا بها تبدأ أعمالها خلال ديسمبر القادم لاختيار العروض الملائمة لتجارب نوادى المسرح للبدء فى مراحل إنتاجها.

الطريق إلى المسرح الشعرى



■ مهدى بندق

تنطلق الدراسة من تعلقها بتشكيل نظرى شديد المرونة والاتساع، يحاول أن يفيد من توجهات النقد المعاصر باتجاهاته التى تربط بين ما هو أدب (جوهر الشعرية عند تودوروف مثلا) وبين سائر أنواع النشاط البشرى، وعلى رأسها – من وجهة نظرنا – أنماط وعلاقات الإنتاج، فضلاً عن نتائج العلوم الطبيعية والإنسانية، بما يحقق مقاربة هذا التشكيل النظرى للنهج المسمى عبر النوعية. Interdisciplinary

ولا ريب أن مثل هذا المنهج إنما يتقاطع معرفياً مع المفهوم الكلاسيكى للنقد العربى، الذى يعمد إلى قراءة النصوص قراءة لغوية بحتة، بغرض الإبانة والتوضيح والتفسير، بحسبان النص كائناً مكتملاً يعرف ماذا يقول، وليس على قارءه سوى أن يفهم ويتعلم! وهكذا يتم تثبيت اليقين (الزائف) بوجود الترتيب الشاقولى Shackle Ranke والعَوْل Reliability الذى يضع المؤلف فى المقام الأعلى "العائل" ويضع قارءه فى مكان "المعيل" الأدنى، وأما دور الناقد فيتموضع بين المقامين شارحاً ومفسراً، أو على أحسن تقدير مؤولاً (لحساب أيديولوجية طبعاً) ما يزعم أنه مغزى وغرض النص، وليس أمام المتلقى إلا الانصياع للسلطة المعرفية المزدوجة تلك، الأمر الذى يؤدى إلى أقنمة النص Iconization وإغلاق فضائه بصورة سلبية مروعة. ولسوف نرى أثر هذه السلبية (فى السياق العام لهذا البحث) على تخلف المسرح الشعرى زمنياً وموضوعياً سواء فى الأدب المصرى أو فى الأدب العربى بعامة.

ولسنا بحاجة إلى الإشارة لحالة النقد العربى – منذ عبد القاهر وحتى مندور مروراً بالزمخشرى والسكاكى – من حيث اعتماده فلسفياً على أرسطو وأفلاطون ، وثقافياً على النصوص الأولية، خاصة المقدسة، لكى يبنى نظريته العامة على ما نسميه اليوم اللغة الشارحة metalanguage وقوامها أن لكل قول مرجعية، والمرجعية لها مرجعية حتى نصل إلى اللوغوس Logos الكلمة التى بها انبثق الوجود، ومنها جاء . ولا يختلف الأمر إذا استبدلنا باللوغوس تعبير الهيولى Chaos المادة قبل تشكلها باعتبارها أصل الكون ومنبع كل طاقة بما فيها طاقة الفكر. ذلك أن هذا القول لا يبتعد كثيراً عن فكرة اللوغوس، فإذا كانت المادة العاطلة المشوشة هى التى خلقت النظام Or-der بمحض الصدفة فى رأى فيزياء القرن 19 فثمة اتجاه فى الفيزياء الحديثة يقترح أن المادة Mate rial إذا تحللت بصورة نهائية انكشفت عن تركيبات ذهنية (عقل خالص)، وهكذا ينتهى الافتراضان معاً إلى تكريس إشكالية Problematic حادة، وهى إشكالية تبدد القوى بين قطبى الثنائيات ذائعة الصيت : الصدفة والضرورة، النظام والفوضى، الجبر والاختيار.. إلخ.

والثنائية الأخيرة أفاض فيها علم الكلام الإسلامى فى العصور الوسطى، ولم تكن تلك الإفاضة خالصة لوجه العلم والمعرفة، بل كانت توظف لصالح أيديولوجية الطبقة السائدة، بما فى ذلك النزعة العقلية عند المعتزلة فى عصر المأمون.

ولا يعنى ذلك إطلاقاً أن النزعة العقلية تلك قد تم اختراعها وتعليبها تحقيقاً لرغبة الخليفة العباسى فى مكافحة الفكر العرفانى عند أبناء العمومة «العلويين» لقطع الطريق عليهم فكرياً وسياسياً أن يستقطبوا الجمهور بحسب ما ذهب إليه الجابرى (تكوين العقل العربى) بل جرى هذا التوظيف ضمن سياق موضوعى حدث خلاله انتعاش اقتصادى للبرجوازية التجارية بدءاً من الرشيد (تولى 170 هـ) وتعاظم فى عصر المأمون (تولى 198 هـ) فكان منطقياً أن ينعكس هذا النشاط المادى على البناء الفوقى بهيئة نزعة عقلانية عبرت عنها المعتزلة.

ولكن كان هذا لفترة محدودة، سرعان ما عاد بعدها الانغلاق "الأشعرى" مرادفاً لهزيمة الأسطول أمام النورمان فى البحر المتوسط فى عهد المعتصم 243 هـ لتبدأ الأزمة الاقتصادية، ولتشتد مع خلافة المعتز 254 هـ = 868 ميلادى، ففى عهده سلخ ابن طولون مصر بخراجها الوافر عن بغداد ، واستقل القرامطة بسواد العراق، واستشرى الكساد الناجم عن تدهور القدرة الشرائية نتيجة هجر الفلاحين أراضيهم لعجزهم عن أداء الخراج، فضلاً عن نهب أرزاق العامة بواسطة الطغمة العسكرية الناشئة من ترك وأكراد وغيرهم.

على أية حال نحن هنا نحاول أن نؤسس فحسب لمنهجنا الذى يربط ما بين الحياة العقلية (الفكر والأدب والفن) وبين الأحوال الاقتصادية والسياسية التى يمر بها مجتمع من المجتمعات، وذلك لكى نتمكن من الوصول إلى أقصى قدر ممكن من الوضوح الذى يلقى الضوء على أسباب غياب المسرح الشعرى عن الأدب العربى بعامة، ومن قبله الأدب المصرى القديم، حيث سنناقش فى فصل خاص أطروحة إتيين دريتون الذى يحاج بوجود مسرح شعرى فرعونى (؟!) فى ظل نمط لإنتاج "آسيوى" لا يسمح إطلاقاً بميلاد أى شكل من أشكال الديمقراطية فى السياسة، ولا أى شكل من أشكال الشعر الدرامى فى الأدب، وأخيراً سيحاول هذا البحث رصد ميلاد المسرح الشعرى فى العصر الحديث آخذاً فى الاعتبار الأوضاع والمتغيرات الاجتماعية والسياسية المحدودة بحدود تبلور طبقة برجوازية نصف ثورية – إذا صح هذا التعبير – الأمر الذى انعكس على الإبداع الفنى بهيئة ضعف أدائى لا تخطئه العين الفاحصة....

كذلك يحاول هذا البحث أن يتجنب السرد التقليدى الذى يعتبر الحاضر امتداداً ميكانيكياً لماض تقرأ صفحاته على ورق نتيجة الحاضر، ويعتبره بالتالى نقطة انطلاق لا تشكك فيها إلى مستقبل من الضرورى أن يجىء. ذلك أن مبدأ الأنتروبيا Entropy يثبت «بما لا يدع مجالاً للشك» أن ما كان سائداً فى تفكير العموم عن انطلاق سهم الزمان فى خط مستقيم إلى الأمام دائماً بغير عود أو انحراف، ليس إلا وهماً يناظر وهم ثبات الأرض وتسطحها قبل جاليليو وماجلان. وعليه فإن أية مقاربة لظاهرة من الظواهر طبيعية كانت أم اجتماعية بشرية لا بد وأن تضع فى حسبانها أن لكل زمانه الخاص. وفى حالة دراستنا هذه لسوسيولوجيا المسرح الشعرى، ليس علينا من حرج إن بدأنا بنقد الدراسات النقدية المعاصرة بما تضيئه (أو لا تضيئه) منهجياً وموضوعياً للمشهد المسرحى الشعرى فى مصر، كى يكون «نقد النقد» هذا بمثابة المهاد النظرى والذى منه يبدأ الغوص فى أعماق الظاهرة.

نحن إذن نجتهد لاستخدام منهج العلم فى دراسة المسرح الشعرى فى مصر، لكى نتجنب، قدر الطاقة البشرية، الوقوع فى فخ الأيديولوجيا (=الوعى الزائف) لكننا لا نقصد بالمنهج العلمى – فى نطاق دراسة من دراسات العلوم الإنسانية – ما رمت إليه الوضعية Positivism بزعمها أن الموضوعية والحياد كفيلان بالكشف عن الحقيقة، فالحقيقة المطلقة مستحيلة على العقل البشرى، كذلك الحياد ما دام الصراع قائماً لم يزل بين الأفراد والطبقات والأمم والحضارات.

كذلك لا نقصد بالعلم مذهب البنيوية Structural-ism التى مجدت النسق وأعلت من شأنه على حساب الأفراد ، بل التى اعتبرت الأفراد مجرد علامات شبحية تدل فحسب على النسق الذى يحتويها، فالذات الإنسانية بهذا المفهوم مفعول بها ليس أكثر، ولو طبقنا هذا الفهم على بحثنا لقلنا إن شوقى وحافظ وعبد الصبور لم يكتبوا مسرحيات، وأن المسرحيات انكتبت بواسطتهم ! وفى هذا إغفال للشرط الذاتى اللازم فى تكوين أية ظاهرة إنسانية حتى لو لم يكن مُجَسِّدُ هذا الشرط (الأديب – الزعيم السياسى..) قادراً على إتمام الفعل (كما سنرى) لكن الجدلية بين الشرط الذاتى الضعيف وبين الظرف الموضوعى غير الناضج هى التى ستكشف وتوضح وتجلو المشهد بأسره، وليس الكشف بالأمر القليل فيما لو أردنا أن نتجاوز الأزمة.

فما هو إذن منهج العلم الذى نسعى لتوظيفه فى تلك الدراسة ما لم يكن المنهج الوضعى أو المنهج البنيوى؟

إنه ببساطة ما كشفت عنه الفيزياء الحديثة من أن لكل ظاهرة خاصيتين (وربما تنكشف خواص أخرى فى المستقبل) وأوضح مثال لهذا الكشف ظاهرة الضوء، فالضوء يتمتع بطبيعة مادية جسمية جنباً إلى جنب طبيعته الموجية. فإذا نقلنا هذا الكشف إلى حقل الفلسفة الصوفية لأمكننا القول بأن الكون قديم وحادث – بمعنى تمظهره فى الصفتين (مثلاً وحدة الوجود عند ابن عربى) وعلى المستوى الثيولوجى يمكن القول بأن الخالق عين الخلق ، إذ إن إدراك الأول لا يتم بغير الثانى.

منهجنا إذن "رداء" يضيق ويتسع بقدر ما يواجه بالتعددية فى تضاريس المعرفة، فتراه يحلق بحرية الخيال المجنح حين يتعرض للكليات Entinties وفى الوقت نفسه تراه يلزم الصرامة البيداجوجية Pedagogy حين يناقش تفاصيل المادة النوعية داخل نطاق بحثى محدد له مصطلحاته المحددة (ومثال هذه المادة النوعية هنا هى نقد دراسات المسرح الشعرى) إضافة إلى أن ذلك لا يمنع من بحث (أستغفر الله) بل يتطلب فهم الظروف الموضوعية المصاحبة لتخلف المسرح الشعرى عن الوجود، أو الظروف الملازمة له فى الحدوث إجادةً أو إساءةً، وهو ما يقضى باستخدام منهج المادية التاريخية، فضلاً عن التعامل مع الإنتاج الأدبى بصفته إنتاجاً ذاتياً صادراً عن عقل وروح الأديب فلا يُعفى صاحبه من مسئولية القصور الإبداعى النوعى، مما يعنى أن شوقى وأباظة وصلاح وباكثير وغيرهم "فاعلون" ومسئولون بقدر ما هم كاشفون عن محنة مجتمعهم "الإنتاجية" (بالمعنى الشامل للكلمة) التى لم تستطع أن تفرزهم بصورة أفضل، فهم بهذا الوضع المزدوج مسيرون مخيرون فى آن. أما نحن فلا غرو أن نشعر بالامتنان لمسار البحث. إذ يكشف لنا ألا مفر من "وَعْسَاء" الأيديولوجية (التى تُغرق الذوات الفردية فى رمالها المتحركة وتمحوها) إلا باللجوء إلى صخرة العلم بأحكامه التى لا تعرف الرياء، ولا تقبل بالتسويات اللامبدئية Un-compromises . faithful

بهذا المنهج ذى الطبيعتين ، يمكن للباحث أن يسهم فى الإجابة عن بضعة أسئلة يكشف مجرد طرحها عن تجذر أزمة بُنوية فى لحم ثقافتنا العربية . لا سبيل إلى تفكيكها إلا باستخدام مشرط المصارحة مهما يكن مؤلماً.

السؤال الأول : لماذا خلا الأدب المصرى عبر العصور من هذا اللون الأدبى الدال على حيوية العقل وقدرته على الإبداع حياتياً وجمالياً؟

السؤال الثانى : ولماذا حين تعرّب الأدب المصرى بعد الإسلام، لم يستطع أن يتحاور مع العناصر التقدمية فى الثقافة الإسلامية، لا سيما الاستقراء ومنهج البحث التجريبى المنتج لمعارف جديدة، وذلك لكى ينتج – أى الأدب المصرى – شعراً درامياً يمهد لظهور المسرح الشعرى؟

السؤال الثالث : ولماذا حين ولد هذا المسرح الشعرى فى مصر أخيراً – فى عصر أريد له أن يكون عصر نهضة –ولد هزيلاً مقلداً، أضعف من أن يلهم مجتمعه بأهداف الثقافة العليا : الحرية ، الشعور الغامر بفرحة الحياة، الإحساس القوى بالكرامة، والعمل الجاد المخلص على تنمية الوطن علماً وإنتاجاً وحسن تنظيم؟

السؤال الرابع : هل من وسيلة لتوطين لمسرح شعرى حقيقى فى مصر، بغير إحداث قطيعة ثقافية Cultural Break مع بنية ثقافة الخضوع الموروثة عن النمط الآسيوى للإنتاج فى العصر الفرعونى، وعن النمط الخراجى فى العصر الإسلامى؟

وإذا كانت هذه القطيعة ضرورية بالفعل، فكيف يمكن أن تبدأ.

* هل تنطلق من معطيات العولمة، وهى فى جوهرها ثقافة استهلاكية تنشرها إغراء أو قسراً رأسماليةُ شركات عملاقة، تقودها إمبراطورية فارغة العقل (=أمريكا) تسير فى ذيلها حداثة أوربية عجوز صارت تعض على ذيلها وتتبرأ من مبادئها: العقل ، فكرة التقدم التاريخى، تعزيز قيمة الفرد ؟!

أم تراها تبدأ، على غير مثال سابق، بالتطلع إلى مستقبل تلهمه نضالات الشعوب: الثورات السياسية والاجتماعية – المبادرات التاريخية الكبرى – لاهوت التحرير – الممارسات السياسية لتنظيمات الجماهير لبناء عولمة من أسفل مقابل العولمة المفروضة من أعلى ؟

وإذا كانت الثانية فكيف تبدأ دون إعمال خاصية الخيال الخلاق Imagination Creative؟

وهنا بالضبط يقع عبء تفعيل هذه الخاصية على عاتق الشعراء (الحقيقيين) ممن لا يقعدهم مُقعد عن إبداع النص الشعرى الدرامى ، وترقيته باستمرار دون كلل أو ملل، شريطة أن يكونوا مستوعبين لرسالتهم، قادرين على حملها وتوصيلها كاملة غير منقوصة، بغض النظر عما يفوتهم من مكاسب شخصية (رخيصة طبعاً مهما تكن) أو ما يحيق بهم من آلام جراء انصراف الجمهور عنهم إلى المسارح المبتذلة المعادية لكل فكر وفن، بل ورغم تجرعهم الصاب والعلقم من إدراكهم لغياب وعى أجهزة الدولة فيما يتعلق بدور المسرح الشعرى فى التنمية الإنسانية الشاملة.

قد يقول قائل : أليس هذا نوعاً من الدَوَر والتسلسل والمنطقى؟! أما أنا فأقول لا، لأن ما يجعل النتيجة سبباً لتجاوزها إنما هو هذا التوتر الخلاق فى قلب الإشكالية –كما فهمها فوكو – وكما أشار إليها من قبل الشاعر أبو نواس ببيته الشهير.

دع عنك لومى فإن اللوم إغراءُ
وداونى بالتى كانت هى الداءُ

ولعمرى إذا لم يوظف "الخيال الشعرى" من أجل الخروج من أزمة "المسرح الشعرى" ففيم إذن يوظف؟!



مســـرحنا

السنة الأولى - العدد 18- الاثنين 12 /2007/11

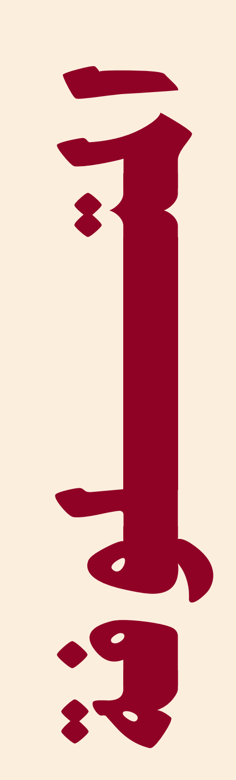


نص مسرحى

من تأليف:

تنيســى

وليـامـز



[1-2]



ولد (تنسى وليامز) أو(توماس لانير ويليامز) فى 26 مارس عام 1911 فى مدينة كولومباس بولاية ميسيسبى الأمريكية.
وكان أبوه بائعاً جوالاً للأحذية، وأمه إحدى القيادات الدينية.
وقد انتقلت أسرته، التى ضمت أخته الكبرى "روز"، إلى سانت لويس عام 1918 بعد ولادة أخيه الأصغر "والتر داكين".
ولحساسيته الشديدة ورقته، وجد صعوبة كبيرة بعد الانتقال من مدينة صغيرة فى الجنوب إلى مدينة كبيرة فى الشمال. وقد جعله صغر جسمه ولكنته الجنوبية، وعدم اهتمامه بالرياضة هدفاً لسخرية زملائه فى المدرسة، وقد دفعه كل هذا إلى الاقتراب من أخته وممارسة الكتابة.

ترجمة:

أحمد عبد الفتاح

المتلوفة

فى عام 1927 ربح "وليامز" أول نقود من الكتابة، عندما فاز بالجائزة الثالثة وقدرها خمسة دولارات فى مسابقة ترعاها مجلة "سمارت ست "Smart Set لكتابته إجابة على سؤال دورى تنشره المجلة. وفى أغسطس عام 1928 نشرت قصته القصيرة "انتقام نتروسيز" فى مجلة "وايرد تالز" . Weird Tales

وهى مبنية على مقطع مأخوذ من "هيرودوتس". وقد حملت هذه القصة إرهاصات العنف الذى ظهر فى أعماله بعد ذلك.

وفى عام 1929 التحق بجامعة "ميسورى" حيث فاز بجوائز فى الكتابة. وقبل تخرجه بعام واحد فى عام 1932 وبسبب ضائقة مالية أخرجه أبوه من الجامعة، وألحقه بوظيفة فى مخازن إحدى شركات الأحذية الكبرى بمرتب شهرى (65 دولاراً)، حيث كان يعمل نهاراً ويمارس الكتابة ليلاً. وبعد عامين أصيب بانهيار عصبى ورقد فى المستشفى لمدة شهر، واسترد عافيته فى بيت جده فى "ممفيس" بولاية "تينسى"، وهناك كتب مسرحية بعنوان "القاهرة.. شنغهاى.. بومباى"، وكتبت لها مقدمة وافتتاحية وخاتمة "برنيس دورثى شابيرو".

وفى عام 1935 وبمساعدة مالية من جده، التحق بجامعة واشنطن فى سانت لويس، حيث كتب عدة مسرحيات لجماعة "المامرز" المسرحية بقيادة المخرج "ويلارد هولند". وفى عام 1937 انتقل إلى جامعة "إيوا" ليدرس الكتابة للمسرح مع البروفيسور "مابى ."E.C. Mabieوقدم مسرحية "عاصفة الربيع" عام 1938 رغم ردود أفعال البروفيسور غير المشجعة.

وفى العام نفسه حصل "وليامز" على درجة البكالوريوس فى الآداب، وعندما علم أن أخته أجريت لها جراحة فى المخ، ذهب إلى نيو أورليانز. ولم يعد راغباً فى العودة إلى سانت لويس.

وفى عام 1939 نشر قصة قصيرة بعنوان "حقل الأطفال الحزانى" وهى أول عمل يظهر تحت اسمه الجديد "تينسى" وهو الاسم الذى نعته به زملاؤه فى الجامعة بسبب لكنته التى اكتسبها من فترة إقامته مع جده فى ممفيس.. وفى العام نفسه كتب أربع مسرحيات من فصل واحد بعنوان "البلوز الأمريكى" وتضم مسرحيات "شموع فى مواجهة الشمس" و"النوع الهارب" و "عاصفة ربيع" و "ليست حكاية العندليب". وقد شارك بهم فى مسابقة جماعة المسرح الأمريكى. وفاز عنها بجائزة قدرها مائة دولار. وقد أثارت هذه المجموعة إعجاب وكيلة كُتاب فى نيويورك تدعى "أودرى وود" وطلبت أن تمثله لدى الناشرين.

وبالفعل ساعدته الآنسة "وود" فى الحصول على منحة "روكفلر" بمبلغ ألف دولار للتفرغ للكتابة للمسرح. وساعدته أيضاً فى الانتهاء من كتابة مسرحية "معركة الملائكة" التى أنتجتها فرقة "جيلد Guild" المسرحية عام 1940 رغم فشلها قبل أن تعرض فى برودواى، ثم عرضت المسرحية نفسها فى نيويورك بعد ستة عشر عاماً باسم جديد هو "هبوط أورفيوس".

وخلال الحرب العالمية الثانية أعفى من الخدمة العسكرية بسبب حالة قلبه.. فتجول فى البلاد هائماً، حيث عاش فترة فى نيويورك ونيو أورليانز، ثم بجهود من "أودرى وود" حصل على وظيفة كاتب سيناريو بشركة مترو جولدوين ماير، وكان تعيساً فى وظيفته فى السينما، ولم تحظ أعماله بقبول المسئولين عن الاستوديو، إذ رفضوا له سيناريو سينمائياً بعنوان "الزائر النبيل"، وبعد انتهاء العقد ترك هوليود، ثم أعاد كتابة هذا السيناريو وحوله إلى مسرحية "الحيوانات الزجاجية" عام 1944 وهى المسرحية التى وطدت شهرته ككاتب درامى أمريكى كبير. ثم أكدت مسرحية "عربة اسمها اللذة" هذه الشهرة. وتلاهما بعد ذلك عدة نجاحات منها "وشم الوردة" " 1951 قطة فوق سطح صفيح ساخن" 1955 و"طائر الشباب الجميل" 1959.

وخلال هذه الفترة حصل على العديد من الجوائز: جائزة رابطة نقاد الدراما فى نيويورك عن مسرحية "الحيوانات الزجاجية، كأفضل مسرحية فى موسم (1944 - 1945) وجائزة ثانى أفضل مسرحية عن "عربة اسمها اللذة" فى موسم (- 1948) 1947 وهى المسرحية نفسها التى فاز عنها بجائزة البوليتزر فى العام نفسه. وجائزة رابطة نقاد الدراما فى نيويورك للمرة الثالثة عن مسرحية "قطة فوق سطح صفيح ساخن" فى موسم (1954-1955) وكذلك جائزة البوليتزر الثانية عن المسرحية نفسها. ثم جائزة رابطة نقاد الدراما عن مسرحية "ليلة السحلية" فى موسم (1961-1962) للمرة الرابعة.

وبالإضافة إلى المسرحيات كتب "وليامز" أربع مجموعات قصصية قصيرة هى: "الذراع الواحدة" 1948 "الحلوى القاسية" 1954 و"الطلب النبيل" عام 1967 و"ثمان سيدات ممسوسات" عام 1974 وروايتين هما "ربيع مسز ستون" عام 1950 "موزى وعالم العقل" عام 1975 وديوانين من الشعر هما "فى شتاء المدن" عام 1956 و"أندريجون حبيبتى" 1977.ونشر مذكراته عام 1975 ومقالاته بعنوان "حيث أعيش" عام 1978.

كما كتب سبعة سيناريوهات مأخوذة من أعماله المسرحية منها اثنان مكتوبان للسينما مباشرة هما "بيبى دول" 1956 "هدير عام 1968 وشارك "ميدروبرتس" فى كتابة "النوع الهارب"، و"جورفيدال" فى كتابة "فجأة فى الصيف الماضى" عام 1959.

وتعد مسرحياته المبكرة نموذجاً لدراما الرفض الاجتماعى فى فترة الثلاثينيات. فمسرحية "أنا وفاشيا" عام 1937 تدور حول صانع ذخائر يبيع السلاح للجانبين خلال الحرب العالمية الأولى، ومسرحية "شموع فى مواجهة الشمس 1937 تركز على مأزق عمال مناجم الفحم فى ولاية ألاباما. وعلى الرغم من أن "وليامز" نبذ هذا التناول، إلا أن التمرد على التبلد المؤلم للمجتمع ذى التوجه المادى السائد ظل أصيلاً فى أعماله. ففيما وراء الدراما الذاتية فى أولى مسرحيتيه "الحيوانات الزجاجية" 1944 "عربة اسمها اللذة" عام 1947 هناك صراع بين التقاليد الأرستقراطية المضمحلة والمطرودة وعناصر المجتمع الرأسمالى الفاسدة والقوية فى الوقت نفسه. كما أن الحساسية المرتبطة عموماً، رغم ذلك بشكل منحرف، ببعض التوحد مع الفنون، ومصحوب غالباً بنزعة عصابية، وميول جنسية مكبوتة، بينما تتساوى الصحة النفسية مع التحرر من الكتب، على الرغم من أن التعبير الجنسى والانغماس فى المجتمع الرأسمالى غالباً ما يكون غير جذاب. وعلى الرغم من أن "وليامز" جعل من نفسه المتحدث الرسمى عن المهزومين والمأزومين، فقد أشار فى حقيقة الأمر إلى أن فرصة الحياة قد فاتتهم، وأن تأثيرهم فى كثير من الأحوال مستنزف ومشين.

فعندما يتعارض الرقيق مع القاسى يتولد العنف – القتل والاغتصاب وأكل لحوم البشر والخصاء – وهذا يعكس قسوة الحياة نفسها، ويدمر النبل والجمال باعتبارهما بلا فائدة. وعندما تمتزج الهشاشة الحقيقية لـ "النوع الهارب" بتناقضات الشخصيات الداخلية، وعناد وجمود الزمن لكسرهم، وعندما يبدع "وليامز" مسرحيات كوميدية مثل "وشم الوردة" 1951، و "فترة التوافق" 1959، وهى المسرحيات التى يسمح فيها بالتعبير عن علاقات جنسية سوية لكى تنتصر الشخصيات وتعيش، تبدو لنا النتائج محبطة وغير قابلة للتصديق.

لقد زاوج "وليامز" أعماله دائماً، فكثير من شخصياته وموضوعاته ومشاهده ظهرت فى قالب قصة قصيرة أو تجربة مسرحية من فصل واحد، ثم أعاد كتابتها. فمثلاً "ألما" الفتاة العذراء التى تعانى من الكبت فى مسرحية "صيف ودخان" 1947، ظهرت للمرة الأولى فى قصة قصيرة بعنوان "الطائر الأصفر"، والمسرحية نفسها أُعيدت كتابتها وقدمت بعنوان "شذوذ كروان" عام 1964.

وهناك حالة أخرى مهمة، وهى أول مسرحية يقدمها على خشبة المسرح وهى "معركة الملائكة" عام 1940. أعاد "وليامز" كتابتها فى عام 1955 بعد فشلهما الذريع فى بوسطن، وقدمها مرة أخرى بعنوان "هبوط أورفيوس" فى عام 1957. وعلى الرغم من أن المسرحية ظلت فى قصة الفتى الطائش الذى يتجول فى مجتمع الجنوب المحافظ، ويثير فوضى الثعلب فى حظيرة الدجاج. فقد حدثت فيها عدة تغييرات: تحول البطل من شاعر إلى عازف جيتار، وهو نموذج "أورفيوس" العصرى الذى انكسر عندما نزل إلى جحيم مدينة جنوبية قاحلة، لينقذ سيدة من قبضة زوج مريض بالسرطان. ونقل الأحداث من يوم "الجمعة الحزينة" إلى "سبت النور" اليوم السابق على بعث المسيح، والشاعر بشكل ما، عند "وليامز" هو الملاك الحارس للطاقة الجنسية. وكما يشير "وليامز" تحت السطح المألوف للأحداث تدور المسرحية حول أسئلة بلا أجوبة، والفرق بين الاستمرار فى طرح هذه الأسئلة، وقبول إجابات مسبقة هو المقصود.

الجزء الأول

الشخصيات

■ سلست ■ هنرى ■ ترينكت ■ سليم ■ برونو ■ ماكسى ■ الفتاة الطائرة ■ كوب ■بيرنى ■ فتاة على البار ■ بيوسى كوين ■ تيجر ■ شرطة الميناء

المكان :

فندق (الدولار الفضى) فى جنوب شارع (رامبرت) بالمقاطعة الفرنسية القديمة فى ولاية (نيو أوليانز) يجلس موظف نوبة الليل فى كرسى متحرك، يسمح له بأن يريح قدميه على البنك المنخفض... يقرأ كتاب نكات.. يستطيع تحويل أية مكالمة تليفونية إلى أى مكان فى الفندق عندما يدق جرس السويتش يوجد سلم من الخشب الرمادى اللون للهبوط من أعلى، ويستخدم أحياناً كإطار للإقامة. يؤدى هذا السلم إلى حجرة واحدة هى حجرة (ترينكت).. عندما يرفع الستار نسمع الكورال يغنى الأجزاء الأولى من شعر الافتتاحية.



المشـــهد الأول

الكورال:

– أعتقد أن العجب والشذوذ والجنون
فى إجازة هذا العام
وللحظة.. للحظة قصيرة
سنأسى على الفظ
معجزة.. معجزة!
أظن أن المبتورات.. التالفات..
ستنالهن الأيدى المباركة..
وفى الليل سيشعر المعذب
براحة حقيقية
قد تلين حيث يكون
قد تحلو حين يرقد
يا للمعجزة.. يا للمعجزة..

(ينتهى الكورال من الغناء، وينصرفون.. تظهر (سلست) وأخوها (هنرى) أمام الفندق.. (سلست) سيدة قصيرة ممتلئة القوام.. ذات صدر عريض تزهو به ترتدى الفساتين القصيرة طوال النهار والليل.. شعرها مصبوغ بالحناء.. ترتدى (جاكت) وجدته بالمصادفة فى أحد محلات بيع الملابس القديمة.. وهى مغرمة بأقمشة الساتان لأنها ضيقة وتلمع فى الضوء.. تناسبها وتليق عليها اللآلئ.. وتحمل حقيبة يد كبيرة للسرقة من المحلات.. عمرها خمسون عاماً.. روحها غير مهاجمة)..

سلست: ادخل عندى يا هنرى..

هنرى: كلا..

سلست: هه.. دقيقة واحدة فقط.. أريدك أن تقابل الفتى الوديع فى نوبة الليل..

(تقول ذلك فى ود ينفر أخاها الذى تجره).

هنرى: اسمعى..

(يخرج ورقة وقلماً "وترمان" تلقاه هدية عندما كان طفلاً فى العاشرة).

سوف أكتب لك عنوان مخبز (ريتبو) واسم الرجل الذى سوف تقابلينه عندما تذهبين إلى هناك..

سلست: آه.. حسن.. أفعل ذلك يا عزيزى هنرى..

(تتأبط ذراعه الجامدة)..

سلست: لن تجد أى فتاة أخاً أظرف منك.. أتعلم ذلك يا هنرى؟ لكم أقدر لك ذلك.

هنرى: أعرف بالخبرة كم سيكون هذا الصنيع جميلاً، فليست لديك أية فكرة عن الكسب الحلال إلا إذا ذهبت إلى القمر..

سلست: سوف أفاجئك يا هنرى..

هنرى: هل لديك ثياب محترمة لتذهبى بها إلى العمل؟

سلست: إن الدم أثقل من الماء. أليس كذلك؟

هنرى: أنا لا أتحدث عن الدم، بل أسأل إن كانت لديك ثياباً مناسبة لتذهبى بها إلى المخبز بعد عيد الميلاد.

سلست: أعرف كيف أحصل على بعض فساتين المنزل الرخيصة، بأقل من خمسة دولارات

للفستان، وسوف أدفع لك ثمنها عندما أحصل على أول أجر يا هنرى..

هنرى: أتظنين أنى غبى إلى هذا الحد كى أعطيك نقوداً لشراء الفساتين.. فى حين أنك كنت تنظرين إلىّ فى تجاهل وغطرسة عند ركن البار؟ والآن ضعى هذا العنوان فى حقيبة الملابس التى تحملينها وكأنها محفظة.. اللعنة، إن حجم هذه الحقيبة يجعل منك لصة إن لم يكن يعرف ذلك كل محل فى المنطقة.

(يسلمها عنوان المخبز).

سلست: لا تفضحنى.. ماذا تقول هذه الورقة؟

هنرى: هذه الورقة.. 820 شارع (كاروندلت) عند الناصية.. ناصية

هنرى: ناصية (كاروندلت ودوفين)..

سلست: مخبز (رينبو) شارع (كاروند لت ود وفين).. نظيفة ومبكرة.. يوم الاثنين بعد عيد الميلاد.. باركك الله يا هنرى.. أيها العجوز الظريف..

هنرى: سوف أسأل طباخى إن كان لديه زى أبيض قديم يناسبك.. أظن أنه ينبغى أن ترتدى زياً أبيضاً فى المخبز.. حسن.. آه.. ما الاسم الذى سأقوله للرجل عندما أتصل به فى التليفون لأخبره أنك قادمة..

سلست: اسم.. اسم من؟ بالطبع اسمى (سلست دى لاكرويز جريفين) فأنا لست متغطرسة..

هنرى: ليست لديك أية كرامة فى أى شىء على الإطلاق.. ولكن ليست هذه هى المشكلة.. المشكلة أنى لا أريدك أن تستخدمى اسم العائلة بعد ذلك هنا أو فى أى مكان آخر، فلى أطفال يكبرون، ولا أحب أن تستخدمى اسمنا واسم العائلة لذلك أعطنى أى اسم مصطنع لأقوله لمستر (نوفان)..

سلست: آه.. الاسم .. (آنى جونز)..

هنرى: لا بأس.. (آنى جونز)..

(يبدأ متعجلاً فى الخروج، ثم يتوقف عند باب الخروج وينادى عليها) ويصيح بها..

سأقوله لمستر (نوفان) أيضاً أن يقتطع عشرة دولارات من راتبك ويعطيها لى حتى تسددى المبلغ الذى أنفقته لأنتشلك من أزمتك..

سلست: إلى اللقاء فى عشاء عيد الميلاد يا هنرى؟..

هنرى: أود ألا أراك أبداً طوال حياتى.. ووفرى عشاء عيد الميلاد لشخص غيرى..

سلست: أنت لا تعنى هذا يا هنرى..

هنرى: **(يصيح من بعيد)**.. بل أعنيه تماماً..

سلست: أجل.. إنه يعنى ما يقول.. أعتقد أنه يقصد.. **(تهب رياح باردة.. ترفع سلست يديها إلى صدرها عبر ذراعيها)**.. حسن.. فى مثل هذا الوقت.. فى عيد الميلاد.. كنت أنا و(ترينكت دوجان) فى حجرتها..

(تضاء حجرة ترينكت عند نطق هذه الجملة، ونراها مرتدية "كونة" يابانية.. تبدو كزهرة باهتة الألوان.. جالسة على ركبتيها.. تعض قلما بين أسنانها استعداداً.. للدخول بمفكرتها.. أضواء ناعمة.. قارورة سعة جالون مملوءة بمشروب (التوكى) انعكاسات الضوء على القارورة يجعلها تبدو ملألأة ذات بريق..)

ترينكت: **(بصوت مرتفع)**.. يا مفكرتى العزيزة.. يا مفكرتى العزيزة.. ليس عندى ما أقوله..

(تغلق الدفتر فى تنهيدة، وتصب كأسين من التوكى).

سلست: إنها ما زالت ساهرة فى حجرتها الآن.. الخمسة تصبح خمسين هذا لو كان عندى خمسة.. أما هى فلديها جالون من التوكى اليوم.. إنها سكيرة مدمنة.. تستطيع شراء (الجبن) ولكنها تشرب التوكى..

سلست: حسن، فهى غنية وأنانية.. كيسها يكتظ بالنقود.. ولكنها متلوفة آه.. أجل إنها امرأة متلوفة.. أعرف ذلك.. أنا الوحيدة التى تعرف ذلك.. ها هو صيدى فى الحجر.. سوف أصعد السلم لأجيبها.. سأقول إن رفيقتين ضالتين مثل (سلست) و (ترينكت) يجب أن تنسيا الحقد تنسيا كل جراح الماضى.. وأن يشربا قدحين من خمر (التوكى) الذهبية المنعشة.. **(صوت بحار مخمور يغنى)**.. لحظة واحدة.. العمل قبل الاستمتاع..

(يمر (سليم) و (يرونو) عابرين، تفتح فراء (المانو) لتعرض صدرها لكنهما يسيران وهما يغنيان دون أن يلحظا، وكأنها غير مرئية رغم أنها تسير بخطوات واسعة)..

سكير أعمى.. أعنى.. لابد أنهما لاحظا صدرى.. اللعنة.. حتى ذلك الشاويش.. حينما كنت أبحث عن مفتاح غرفتى، تنظر إلى صدرى بإمعان.. رصده جيداً، من المؤكد أنى مازلت محظوظة بهذا الصدر الفخيم، فى حين نساء كثيرات من أولئك اللاتى تخطين الأربعين أو حتى سن الثلاثين تبدو صدورهن مثل ليمون (الأتان).. ورغم ذلك يتباهين بصدورهن..

(تبدأ فى صعود السلم، ولكن تستوقفها ضجة فى الشارع).

صوت: الفتاة الطائرة.. شاهدوا الفتاة الطائرة.. خمسون سنتاً فقط..أربع قطع لتشاهد الفتاة الطائرة..

سلست: آه.. ها.. (ماكسى) والفتاة الطائرة.. **(تشهق فى خبث)**..

أستطيع مشاهدتها فى الخارج.. وإذا أجدت لعب الورق فسوف يتجمع زحام كثير لدى عند الناصية.. آه.. ها..

صوت: **(الصوت يقترب)**.. شاهدوا الفتاة الطائرة.. قطعتان فقط وتشاهد الفتاة الطائرة..

سلست: أوه.. أوه.. لقد خفض (ماكسى) السعر **(يظهر (ماكسى).. رجل بدين ومعه رفيقته.. يدق الجرس وينادى ويتحرك فى خفة ورشاقة)** أهلاً.. (ماكسى).. عيد ميلاد سعيد أيتها الفتاة الطائرة..

ماكسى: **(يتوجه نحو سلست فى فظاظة..)** اغربى عنا أيتها الحيزبون.. شاهدوا الفتاة الطائرة.. قطعتان فقط وتشاهد الفتاة الطائرة.. بدون قناع.. أكثر العروض إثارة فى العالم **(يتجمع بعض المارة حوله ويتوقفون أمام ممر الفندق.. يظل الرجل مخمور من فندق (الدولار الفضى) باحثاً عن ربع دولار فى جيبه..)**

سلست: **(ترى الرجل العجوز معافيً)**.. هيا.. إنها ليست الفتاة الطائرة.. وأنا أعرفها شخصياً.. إنها فتاة شارع (راميرت) بريش الدجاج الملتصق حولها بالغراء.. وهو شىء مؤلم وخطير.. فأنا أعرف ذلك بالتجربة يا سيدى.. **(تتجه نحو الفتاة الطائرة مرة أخرى)**.. أهلاً (روز) كم دفع لك (ماكسى) كم يدفع لك يا (روز)؟ **(يرفع ماكسى يده مهدداً الفتاة الطائرة مما يجعل الطائر يصيح)** ماكسى؟.. ماكسى؟**(تندفع بالقرب منه)** لن أعارضك.. فقط أعطنى خمسة دولارات لأشترى زجاجة فى عيد الميلاد وبذلك تضمن سكوتى..

ماكسى: سأغلق فمك الواسع هذا بأقل من خمسة دولارات..

سلست: لا ترفع يدك على يا ماكسى..

ماكسى: غورى.. غورى..

سلست: لماذا، ألم أكن الفتاة الطائرة ذات يوم.. أنسيت أنى كنت الفتاة الطائرة؟ وأحرقت بشرتى بذلك الغراء الساخن؟

الفتاة الطائرة: كاك.. كاك.. كاك..

سلست: فقط أعطنى دولارين وعشرين سنتاً لأشترى نصف جالون من التوكى.. **(يدخل شرطى.. تصرخ الفتاة الطائرة فى شراسة وكأنها عارية).**

الشرطى: فضوا النزاع..

ماكسى: هذه المرأة أفزعت الفتاة الطائرة..

الفتاة الطائرة: كاك.. كاك.. كاك.. **(من خارج المسرح.. يهرع خلفها ماكسى)**..

ماكسى: أيتها الفتاة الطائرة.. أيتها الفتاة الطائرة.. **(تصفر الفتاة الطائرة.. تزأر الرياح)**..

سلست: **(تلتقط ريشة من الأرض)**.. مسكينة (روزى) فقدت بعض الريش.. إن حياتك.. كشىء.. كشىء..

سلست: لو كانت طائراً حقيقياً لاهتم بها الناس.. ولكنها بشر وهم لذلك لا يأبهون لها.. **(تتجه نحو الشرطى)**.. ما رأيك؟ أعنى هذا بجد **(تهب رياح باردة)**.

الشرطى: أين تقيمين؟

سلست: عنوانى؟.. هنا.. أسكن فى هذه المنطقة.. فى فندق الدولار الفضى..

الشرطى: ابتعدى عن الشارع..

سلست: الآن..

الشرطى: أعرفك جيداً، أنت من فتيات الليل، ابتعدى من الطريق **(يتحرك الشرطى، ويظهر بحار آخر تفتح (سلست) معطفها فى أمل.. تعرض صدرها)**..

سلست: مرحباً.. عيد سعيد..

البحار: **(يمر دون أن يلتفت)** غورى.. **(تختفى ابتسامتها العريضة وتغلق صدرها كما لو كان كتاباً سخيفاً)**..

سلست: أنا **(تعنى ضائعة مهلهلة)** وعندما تضيع فى هذا العالم فإنك تتوه ولا يعثر عليك أحد.. الشىء المفقود والشىء الموجود هما شىء مفقود.. ولكن سوف أدخل من المدخل الأمامى للفندق.. وكأنى قادمة من مناسبة اجتماعية مهمة..

(تبدأ سلست فى الدخول من الباب، ثم تقف جامدة فى الخارج..) سوف أعد إلى خمسة ثم أدخل.. واحد.. اثنين ثلاثة.. أربعة.. أربعة ونصف.. أربعة وثلاثة أرباع..

(تظهر ترينكت فى ألوان صاخبة وموسيقى سنتياجو هأ..) أصوات..

سلست: تنم عن أخلاقياتها.. لقد تعودت على سلوكها.. كل يوم أقول لها انس فسادك فذلك ليس بنهاية العالم.. لنا جميعاً سقطات.. البعض منذ الميلاد.. والبعض الآخر قبل ذلك.. والبعض فى أواخر حياتنا والبعض يستمر إلى الأبد.. حسن أسبوع واحد فى السجن يخلق فى داخلك فيلسوفاً أمياً فى داخلى أنا دجاجة.. خائفة أن أدخل.. سوف أدخل.. لا.. لا.. يجب أن أكون مهذبة قبل أن أعد خمسة ثم أدخل الفندق **(تتجه نحو السلم الخارجى)**.. ماذا أقول لها؟ سوف أفكر فى شىء عندما.. **(تذهب إلى أعلى السلم وتدق باب حجرة ترينكت الخارجى)**..

ترينكت: من الطارق؟

سلست: سلست.. فلننس الخصام فى عيد الكريسماس.

ترينكت: مستحيل.. فقد تعاركنا والآن فات وقت النسيان.

سلست: تذكرى الأيام التى قضيناها سوياً فى سعادة..

ترينكت: لم تكن أياماً سعيدة.. تسكعنا سوياً وصحبتك فى الإفطار والغذاء والعشاء وذهبنا إلى السينما.. فى مقابل ذلك.. لقد سئمتك وضقت بك صاحبتك لتسرى عنى.. والآن وقد أفشيت سرى..

سلست: كذب.. لا يعرف أحد عن فضائحك شيئاً..

ترينكت: تذكرينى دائماً بذلك.. وأن لا أحد يعرف عن فسادى شىء سوى سلست لماذا تفعلين ذلك.. وكأنك تهددينني بالفضيحة؟

سلست: خشيت أن تضيعى منى.. أو تملينى.. الناس لا يصدقون دائماً.. ترينكت دعينى أدخل.. أخشى أن أمر من صالة الفندق..

ترينكت: لقد حذفوا اسمك من قائمة النزلاء.. ولم يعد لك غرفة هنا يا سلست..

سلست: هذا ما كنت أخشاه.. لقد شككت فى الأمر.. أعرف أنك تشربين التوكى، دعينى أدخل لأشرب معك كأساً.. فربما يشجعنى على مواجهة موقفى فى الفندق..

ترينكت: انتهى كل شىء.. وأنت تعرفين السبب.. تذكرى ليلة أن أردت أن تتناولى الطعام فى مطعم (كوماندرز) وأردت أن أتناول الطعام فى المطعم الصينى **(بدأت توجه كلامها إلى المشاهدين بدلاً من سلست)** وعندما طلبت طبقهم المفضل فى ذلك المطعم قالت هى لا.. لا "إذا أردت أن تأكلى فئران مسلوقة فاذهبى للمطعم الصينى".. لم أتوقع منها ذلك.. وعندما أخبرتها بالأمر علمت شيئين: إما أنها لا تستطيع دفع ثمن الهامبورجر فى مطعم (البرج الأبيض) مع العلم أن الطبق الصينى يحتوى على شربة الدجاج والبسلة الجافة وهما من أشهر الوجبات فى العالم.. فابتعدت عنها وسرت فى اتجاه المطعم الصينى وفى أقل من دقيقة سمعت صوت فرقعة كعبها تلاحقنى.. ثم أمسكت بذراعى، وعندما نظرت فى وجهها الذى ينبض بالكراهية قالت: "من سواى يعلم بفسادك.. هل فضحتك يوماً، دعينى أذهب معك، فقلت "اتركينى.. سوف أذهب إلى المطعم الصينى.. واذهبى أنت إلى مطعم (كوماندرز) أو مطعم (جلاديتورز) وانفحى نفسك وجبة هناك فأنت تفضلين الخمر المغشوشة.. ولكن غورى.. غورى ودعينى أمضى.. فإنى سوف أتناول طعامى فى المطعم الصينى، لأنى أريد ذلك وأنا أفعل ما أريد "أتعرفون ماذا قالت بعد ذلك؟ "اذهبى إلى المطعم الصينى أيتها المتلوفة القذرة" حسن لن يصلح هذا علاقتنا.. دمر هذا صداقتنا.

ترينكت: أيلومنى أحد؟ هل أتمسك بصديقة فاسدة لكى أحظى بوجبة مجانية فى مطعم هى تفضله؟ **(تستأنف (سلست) الصعود عند الباب فى نهاية السلم)** غورى.. غورى بعيداً، فات أوان الصلح..

سلست: لا.. لا..

ترينكت: غورى.. غورى..

سلست: دعينى أمر من الحجرة فقط.. يجب أن تكونى كريمة فى ليلة الكريسماس..

ترينكت: تريدين الدخول لأنك تعلمين أن عندى خمر وأنت مدمنة..

سلست: مدمنة.. أنا؟

ترينكت: مدمنة خطيرة..

سلست: تقولين إنى مدمنة.. وأنت تجلسين هناك بجوار زجاجة التوكى.. إنك لا تستطيعين حملها من الشارع.. لابد أنك فرطتى فى نفسك لتحمل إليك؟.. ها ها **(تحرك مقبض الباب)**..

ترينكت: **(تنقض فى وحشية)** غورى.. غورى





بعيداً أيتها المتوحشة قبل أن أصيح وأستدعى الشرطة..

سلست: أنت تالفة.. منحطة.. حتى أنت.. أنت يا (ترينكت دوجان) **(بشىء من الجسارة الاقتحام.. ومازال (بيرنى) موظف نوبة الليل يضع قدميه على المكتب وكتاب النكات بين يديه، تقول سلست بشجاعة) هاى بيرنى عيد سعيد.. أتعرف ماذا حدث**؟

بيرنى: زاد طولك بمناسبة عيد الميلاد؟

سلست: ماذا؟

بيرنى: مصلحة السجون أفرجت عنك بمناسبة عيد الميلاد؟

سلست: بيرنى.. بيرنى.. أذهبت عقلك النكات.. دعنى أقبلك.. أنت أيها الظريف.. أستطيع أن أدخل إليك وأقبلك.. آه.. يا حبيبى فلتدخل إلى حجرة خالية..

بيرنى: عندى رسالة لك..

سلست: أعندى أنا رسالة لك يا حبيبى..

بيرنى: نعم.. ولكن الرسالة هى أن حجرتك أخليت وستظل خالية حتى تدفعى الحساب..

سلست: لم أفهم هذه الرسالة..

بيرنى: كرريها عدة مرات.. ربما تفهمين..

سلست: تقول الرسالة إن حجرتى أخليت؟ وحاجياتى.. لا لم أتلق هذه الرسالة.. إنها رسالة غريبة.. أكررها وتظل غامضة..

بيرنى: **(يرد على التليفون)** غورى من هنا.. فكل إنسان يعلم أنك دخلت السجن لأنك ضبطت وأنت تسرقين.. من محل فى يوم الاثنين.. لقد انحدرت سريعاً.. اعتدت على سرقة محلات (شارع فيتال ستريت) و...

سلست: يا للكذب.. ومن قال ذلك؟

بيرنى: نشرت فى الجرائد..

سلست: أرنى الجريدة حتى أستدعى محامياً..

بيرنى: أنا لا أضمن اللصوص.. لصوص الصحف..

سلست: اتهام باطل.. فأخى (هنرى دلاكروز جريفين).. ساعدنى فى الحصول على وظيفة، هذه هى الأخبار، الرسالة.. وجئت مسرعة إلى هنا.

سلست: لتكون أول من يعلم..

بيرنى: فات الأوان.. كفى إلحاحاً.. ليس لأنك تعتقدين ذلك ولكن بسبب أولئك الرجال الذين تصحبينهم من أجل الحصول على زجاجة أو كأسين انظرى إلى نفسك.. ماذا ترين سوى سكيرة مدمنة..

سلست: أليست هناك وسيلة للتحدث إلى فتاة فى ليلة الكريسماس؟

بيرنى: **(فى لهجة ودودة)** لا.. واجهى نفسك.. لا يمكن أن تهربى، ولا يمكنك أيضاً أن تمتنعى عن سرقة المحلات فى عيد الميلاد..

سلست: **(فى استجداء)** اعطنى مفتاح غرفتى، لا أريد البقاء فى مدخل الفندق.

بيرنى: لم يعد لك حجرة هنا.. فقد أقفل حسابك، وأغلقت حجرتك بأمر (كيتز)..

سلست: (كيتز) لا يفعل بى ذلك.. متى فعل هذا معى؟

بيرنى: عندما ينشر فى الجريدة أن سيدى تدعى (آنى جونز) ألقى القبض عليها متلبسة بالسرقة من محل.

سلست: آنى جونز؟ لست أنا؟ من الواضح أنه اسم مستعار.. اسمى سلست دى لاكروزير جريفين.

بيرنى: نعم.. نعلم هذا.. فقد قلت للشرطة اسماً مستعاراً عندما ألقى القبض عليك وهذا الاسم هو (آنى جونز)..

سلست: من أخبرك بهذه الفضيحة الملفقة..

بيرنى: صديقتك القديمة (ترينكت)، رأت الصحيفة بها خبر سرقاتك، وقالت "آنى جونز" **(إنها سلست)**..

سلست: آنى جونز؟ لا لست أنا.. إنه الاسم الذى ادعته (ترينكت) فى مستشفى (مرسى) عندما..

سلست: أنا لم أتحدث عن هذا من قبل، لقد استخدمت هذا الاسم فى عملياتها السرية **(صمت.. وإطراق)** يجب أن أصعد إلى غرفتها ولو دقيقة..

بيرنى: اصعدى من السلم الخلفى هناك..

سلست: أتناول جمبرى فى الكريسماس؟ أنا أريد، كل منه وأنت تحتفل بالكريسماس.. ولكنى سأصعد إليها يا جون **(تعبر إلى السلم الخارجى، وتصعد.. يرد بيرنى على التليفون)**..

بيرنى: فندق الدولار الفضى.. لا.. رحلت.. قلت رحلت.. الناس يرحلون استبعدت من هنا.. لم تترك عنوانا.. آسف.. عيد ميلاد سعيد **(التليفون يدق مرة أخرى.. يرد وهو يعتدل خارجاً)**..

ترينكت: **(تمسك السماعة فى حجرتها)** هل هى مازالت هنا يا بيرنى؟ أعنى (سلست)..

بيرنى: إنها ليست فى الفندق الآن..

ترينكت: حسن.. إذن يمكننى أن أنزل.. فأنا لا أريد أن أقابلها **(يخرج بيرنى قطعة من الحلوى ويهدأ فى امتصاصها فى لذة واستمتاع، تعود سلست إلى الفندق بابتسامة متعبة، إنها أكثر من زيارة للفندق يهتم لها)**..

سلست: **(مثارة برغبة فى الإيذاء)** أرى أن هنا احتفالاً بالكريسماس، فهل أعدته "ترينكت دوجان"؟ وهل أقامت "بابا نويل" فى مكان مناسب تحت شجرة الندم؟ لم أر شجرة أسوأ من هذه.. فروع مكسرة.. وظلال كئيبة وأربطة كثيرة، مظهر بشع بالتأكيد.. زجاجات صغيرة من البرفان الرخيص.. وأشرطة ذات ألوان باهتة، إن الاحتفال بالكريسماس يجب أن يكون..

سلست: ضخماً وإلا فلا **(صمت.. يستمر فى امتصاص قالب الحلوى وهو يقرأ كتاب النكات) أراك** تأكل قالب حلوى (يزوم بيرنى) ما نوع هذه الحلوى؟ أهى من نوع (أوهنرى) أم (بيبى روى) (تلتقط ورقة الحلوى آه إنها من نوع (مستر جوديار) لم أذقها أبداً.. فأنا أحب شيكولاتة اللبن ماركة (هيرشى)، ولكن الأفضل من الشيكولاتة باللبن هو قالب الحلوى ماركة (هيرشى).. فإنها عادة تكون ذات الخمسين سنتاً كنت أنا وصديقة من صديقات الدراسة نشترى قالباً بخمسين سنتاً ونظل نأكل فيه حتى العصر، حتى آخر قطعة يا (بيرنى).. فقد كانوا يعاملوننى معاملة سيئة.. هذه المعاملة تجعلنى أفضل الحلوى جداً.. إن لعابى يسيل يا (بيرنى)..

بيرنى: نعم.. حسن.. ابتلعى أو ابصقى **(ينتهى من مضغ الحلوى.. يعتدل إلى الخلف فى كرسيه المتحرك ويغلق عينيه)**..

سلست: تلتصق الحلوى بالورق فى الصيف.. فى الشتاء تخرج اللفافة نظيفة **(تخرج قطعة شيكولاتة صغيرة من لفافة حلوى)** تخرج نظيفة بالتأكيد فى الشتاء..

بيرنى: **(ناعساً)** لماذا لا تموتين وتخلصينا؟

سلست: أموت.. أقلت؟ نصيحة سهلة.. تقولها وتفعلها **(تتجه نحو الأريكة تحت شجرة الكريسماس.. تتدلى أوراق من الشجرة، تمضغها وهى تتحدث)** أتنتهى حياتى؟ آه.. لا، فما زالت لى متعلقات وما دامت لى بقايا أمل، فإن القناعة ممكنة.. الاستمتاع؟ القناعة دائماً ممكنة يا (بيرنى).. الإدمان.. إدمان الخمر مثلاً أو الحلوى أو الحب؟ القناعة ممكنة يا بيرنى قاعدة "هات وخد".. لذلك عندما كان الرجل يتحدث إلى اليوم ظلت عيناه مركزة على صدرى ولم ينظر إلى وجهى.. وفى النهاية ضحكت وقلت: "المس فلن يُطمسا، فهما ليسا فقاعات صابون أو كرتان من الهواء (بيرنى)، (بيرنى) ما رأيك فى أن نصعد إلى غرفتى القديمة سوياً..

بيرنى: بوتى.. اخلصى ح..

سلست: **(تجلس فى الخلف)** أموت.. أتخلص من نفسى.. هذا شىء لم أفكر فيه سوف أستمر، ولكن ليس إلى مخبز "رينبو" ذلك ليس لى، فإنى خالية جداً إذا أشغل نفسى يا لعجبى.. هذا شىء يأتى بالعطف أو الصداقة أو التفاهم، مثلما حدث مع الحواريين.. إن المعاملة الجافة تشعرنى بالجوع.. ويملوءنى الولع بالجلوس هذا لو التحقت بالوظيفة فى مخبز رينبو.. فطائر وكعك بالكريمة والفواكه، فى العام الماضى اشترت (ترينكت) علبة حلوى جافة مع شجرة عيد الميلاد والآن.. حلوى رديئة إن "كيتز" رجل صبور حتى تعتقد أنه.. **(تدخل (ترينكت) إلى الفندق عن طريق السلم الداخلى، بعينين متوحشتين قلقتين سحبت (سلست) نسخة من جريدة السبت ورفعتها لتغطى وجهها ونظرت بسرعة إلى الغلاف..)**

بيرنى: **(يرد على التليفون)** فندق الدولار الفضى..

ترينكت: **(بصوت خافت)** بيرنى؟

سلست: **(تغمغم)**.. ما أبدع هذه الرسوم لا يمكنك مقاومة الكرتون فى جريدة يوم السبت..

بيرنى: **(فى التليفون)** لا يوجد هنا حفل **(مثل ذلك)** لا.. كلا.. لا يوجد حفل **(ينهض)**.

ترينكت: **(بصوت أعلى)** بيرنى.. من فضلك أريد أن أتحدث معك؟

بيرنى: بالتأكيد؟

ترينكت: أخرج لحظة.. إنه أمر خطير يا بيرنى..

بيرنى: لا أستطيع مغادرة السويتش يا مس دوجان..

ترينكت: من الأفضل أن تخرج.. هذا أمر خطير، ولا أستطيع أن أخبرك به أمام هذه المرأة..

سيسلت: ما أظرف هذا الكارتون.. إنه مدهش ها. ها. ها..

ترينكت: إنه أمر يتطلب استشارة..

سلست: **(تقلب صفحة الكتاب)** وهذا شىء ظريف أيضاً ها ها.

ترينكت: لاحظت مراراً أن شخصاً يدخل غرفتى أثناء غيابى، ليس من المدخل، ولكن عن طريق السلم الخارجى، لم يكن القفل مكسوراً، بل دخلها شخص واحد. وعلمت من يكون، ترددت كثيراً أن أبلغ الشرطة، ولكن للأسف أنى لم أتقدم للشكوى، بالرغم من أن ثعباناً يشرب خمرتى ويأخذ النقود التى أتركها على المكتب، وهذا الشخص يا بيرنى كان صديقة قديمة، قد تقول إنها فى أمان يا بيرنى، أنت تعلم أنى أستطيع الإقامة فى فندق من فنادق الدرجة الأولى، ولكنى أفضل الإقامة هنا بعيداً عن الخضوع والصداقة؟ لقد أعددت شجرة عيد الميلاد واشتريت هدية لكل نزيل هنا ووضعتها تحت الشجرة، وأعطيت كل موظف خمسة دولارات ذهب، فأنا أعطف على المساكين فى الكريسماس، فهذا الفندق يمتلئ بالضائعين والمتشردين الذين ليس لهم بيوت (يرتفع صوتها بشكل ملموس) الله أعلم أى عذاب يتحملون، ولكن قليل من الناس يهتم ويشكرون الجميل.

سلست: **(تلقى الجريدة بجوارها)** بيرنى.. اعزف لها بعض الموسيقى لتتحدث عليها..

ترينكت: **(يرتفع صوتها)** إننى أملك المال، ولا أسعى فى طلبه والحمد لله أن أبى ترك لى ثلاثة آبار من البترول فى تكساس فى الغرب، أحدهم جف، والثانى بدأ إنتاجه والثالث يتدفق بتروله باستمرار، والآن أنا لا أفخر بحافظة نقودى، أتفهم ذلك يا بيرنى؟ **(تنقل حفنة من الأوراق الكبيرة من حافظتها)** لم أخرج من الفندق يوماً بلا نقود، بل دائماً معى نقود تكفى لشراء حصان رغم أنى لم أفعل ذلك، فإن لى بعض الأصدقاء يعانون من مشاكل مادية، طالما هم مخلصون لى فإنى أعطف عليهم، وأعطيهم منحاً تحت اسم قروض، لا أتوقع سدادها فى مقابل الصداقة..اصعد إلى السلم وانظر من كتب على الحائط هناك "يجب إزالتها على الفور"..

بيرنى: هل كتب أحد شيئاً هناك..؟

ترينكت: لا.. ليس مكتوباً.. بل محفوراً على حائط.. وقلت محفور.. بقطعة صفيح ربما..

بيرنى: حسن.. سأذهب لأرى..

ترينكت: **(لاهثة)** نعم من فضلك.. أشكرك يا بيرنى (يصعد لأعلى بضع خطوات فى **المنحنى)**..

سلست: **(تهمس فى وحشية)** أخبرتك.. يمكننى أن أفعل ذلك إنها البداية فقط..

ترينكت: نعم.. عرفت من فعل ذلك..

سلست: قضيت الأيام.. والأعوام.. والأعوام..

ترينكت: تعيشين على حسابى..

سلست: أسرى عنك.. أبعدك عن اليأس.. أمنعك من التلف وأنت تعرفين ذلك **(يعود بيرنى)**..

بيرنى: مس دوجان.. رأيتها ولكن لست أدرى كيف أزيلها.. إنها منحوتة على الحائط..

ترينكت: غطها بشىء.. بأى شىء.. غطها بعلامة ممنوع التدخين..

بيرنى: الإعلان الوحيد الموجود عندنا هو "ممنوع التسكع عند الخروج من الحمام".. لن يكون ذلك مناسباً فى أسفل السلم.

ترينكت: غطها بنتيجة **(تشير إلى نتيجة موسمية على المكتب)..**
بيرنى: ليس عندى ورق لصق هنا..
ترينكت: استخدم شريطاً لاصقاً إذن..
بيرنى: وهذا ليس عندى أيضاً..
ترينكت: **(تضع بعض النقود فى يده)** إذهب إلى أقرب محل واشتر شريطاً، وعد بسرعة.. فلا يجب أن يرى كل من يصعد أو ينزل تلك الكذبة النكراء.. أسرع.. وإلا سيفقد فندق (الدولار الفضى) أكبر زبون يدفع بقشيش.. وبمناسبة عيد الميلاد فإنى سوف أوزع الهدايا على الموظفين مرة أخرى.
بيرنى: لا باسمى.. لا بأس..
ترينكت: سأهتم بالسويتش حتى تعود **(يخرج بيرنى.. صمت تام فى المدخل.. تتحدث ترينكت دون أن تنظر إلى سلست)..**
ترينكت: لو كنت مكانك لجلست هنا طويلاً..
سلست: لن تظل الورقة مدة طويلة..
ترينكت: إذا حدث ذلك.. فسوف أعرف من أزاحها وسوف أتخذ إجراءات.
سلست: أية إجراءات؟
ترينكت: إجراءات..
سلست: كيف تتأكدين أنها لن تظهر فى أماكن أخرى.. هناك أماكن كثيرة يمكن أن تظهر فيها مثل الرحمة.
ترينكت: نعم.. فى مستشفى المجانين.. غطى بها جدران مستشفى المجاذيب أو جدران السجن..
بيرنى: **(يعود)** اشتريت..
ترينكت: ها هى النتيجة.. أسرع **(يصعد بيرنى إلى المنحنى الضيق أعلى السلم يختفى وراء مكتب الفندق- المرأتان صامتتان).**
سلست: **(تنهض من فوق الأريكة)** كم يبلغ مقدار الخصم الذى استفدته عند شراء شجرة عيد الميلاد عن العام الماضى؟ إن الأربطة سقطت فوق رأسى **(تنظف نفسها بعناية)..**
ترينكت: لو سمحت أعيدى لى مفتاح غرفتى الخارجى وأكون ممتنة لك إن سلمته لى الآن حتى لا أضطر إلى تركيب قفل جديد وجرس إنذار على الباب..
سلست: ضاع منذ فترة طويلة..
ترينكت: أنت تعلمين أنى أعرف أن هذه كذبة.. وأحذرك.. لأنى لو اكتشفت الليلة أى شىء يدل على وجودك فى حجرتى أثناء غيابى فسوف تجدين نفسك مرة أخرى فى مستشفى المجاذيب.. نعم الليلة..
سلست: سوف أقضى الليلة عند أخى.. أتناول كعك وجاتوه، وسأمكث طويلاً هناك، فأنا أحب طبق السمك.. كما أنه سيرحب بى كثيراً..
ترينكت: من يرى أنك مسخرة..
سلست: أهاه.. حسن.. لن أكون وحدى أغلى بحقد يملأ قلبى.. الليلة وكل ليلة إلى الأبد.. آمين.. **(يعود بيرنى إلى المكتب).**
بيرنى: لقد غطيتها..
سلست: كم طالت غيبتك يا (آنى جونز) **(تخرج إلى الشارع).**
ترينكت: **(إلى بيرنى)** لن تصدق.. أليس كذلك؟ تلك الكذبة الشنعاء عنى؟
بيرنى: اللعنة.. إن أمامى عملاً لابد أن أنجزه..
ترينكت: لا أتصور.. لا أستطيع أن أتصور عدوانية كهذه.. **(يعتم المدخل أثناء خروجها إلى الشارع ويبدأ الكورال فى الغناء)..**

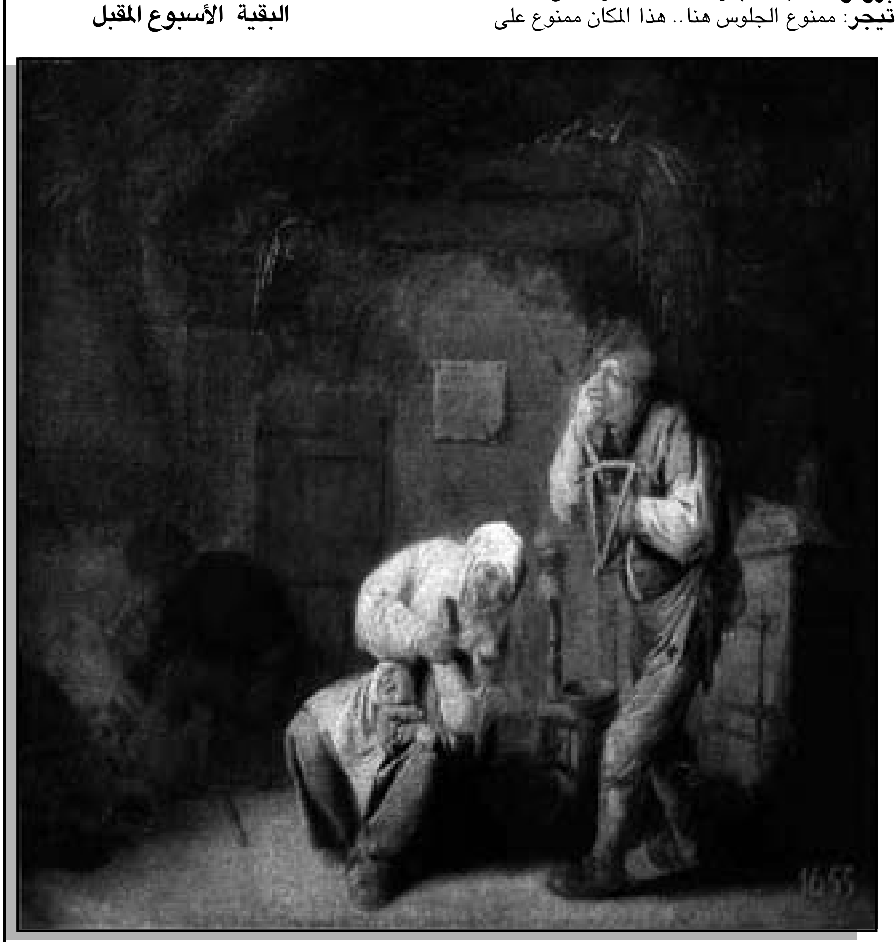
المشهد الثانى

(أريكة أعلى المسرح.. حديقة جاكسون.. فى الخلفية نموذج تمثال (أندرو جاكسون.. تدخل ترينكت وتجلس جامدة).
ترينكت: أحتاج وقتاً لأفيق من هذه الصدمة.. فمازلت أنتفض منها.. أشعر بالفزع لكنى سوف أتمالك نفسى.. لماذا أهتم؟ لا شىء يبشر بالخجل.. لا جرم فى أن يشيع الإنسان ويتلف ويكون عدواً **(تشعل سيجارة)** لست (آنى جونز) أنا (ترينكت دوجان) ولن أكف عن الضياع مهما كان الأمر.. ولن يمنعنى شىء فى هذا العالم.. سأتخلص من (آنى جونز).. ولن تعود مرة أخرى.. سأفعل ذلك الآن.. سأطوف حول هذه الأريكة.. وعندما أطوف حولها سوف تتلاشى **(آنى جونز)** ولن تعود ثانية **(تنتفض.. ثم تشعر بدوار من هذه الحركة المفاجئة.. تتوقف لتلتقط أنفاسها ثم تبدأ فى السير حول الأريكة)** هكذا الآن.. إن الليلة باردة.. يمكننى أن أرى نفسى فى الهواء.. نعم.. هدأت الآن..
ترينكت: أعرف أنى سوف أهدأ وهذا يحدث **(تتراجع إلى الخلف ثم تسقط على الأريكة.. تتكلم الآن بصوت مختلف.. صوت أجش وغاضب وحاد..)** فى المساء يأتى المسنون الذين لا عمل لهم إلى هنا.. يجلسون حتى تغرب الشمس وعندما يرحلون أدخل أنا.. فأنا تلك الفتاة التى تجلس فى ميدان جاكسون فى الليل.. توصد الأبواب فى منتصف الليل.. حان الوقت.. ولكن ما زالت يداى ترتعشان.. حان وقت ذهابى إلى مقهى (يوهيما) لأتناول مشروبى المفضل فى مائدة فى الركن ومقعد آخر خال أمامى.. وكأنما علىّ أن أعتذر لأنى أجلس وحدى على مائدة لشخصين.. فى هذه الدنيا.. لابد أن يشترك أثنان فى هذه الحياة.. صوت (آنى جونز) الأجش عاد مرة أخرى.. غورى بعيداً.. أطوف مرة أخرى حول الأريكة **(تسير حول الأريكة ثانية)** ولكن بالطبع يجب أن أهدم نفسى لاحتمال لقاء (سلست) فى مقهى (يوهيما) الليلة.. عندما أدخل يجب أن استلفت الأنظار نحوى بشكل أو بآخر.. ربما أشعر بالخجل.. فلن أدخل هذا المكان مرة أخرى.. غورى يا (آنى جونز) (تصل إلى مقدمة الأريكة)، ليلة باردة فعلاً.. تمثال (أندرو جاكسون) مبتل تماماً.. لونه أخضر لامع وكأنه خارج من بحر.. كل هذا الجمال حولى.. لماذا يبقى فى داخلى صوت (آنى جونز) القبيح.. الوحدة قد تصلح ذلك.. نعم يجب أن تصلحه.. سوف أداوى الوحدة.. بماذا؟ لماذا لا أدخل مقهى (يوهيما) الليلة فى مرح وصياح ها أنا ذا (ترينكت دوجان) الضائعة.. آنى جونز.. لا مستحيل.. لا أجرؤ.. ليس هذا ضرورياً.. فلا أستطيع الإعلان عن فسادى وضياعى إن لم أبده لأى شخصا.. ولكن لا أجسر على ذلك.. الفساد جعلنى أعيش بدون الحب ثلاث سنوات.. وهذا أنقص أختلج إليه جداً.. وهو الذى جعلنى وحيدة لا أخاطب سوى برد الشتاء القارص وصوت (آنى جونز) القبيح ويدى فوق صدرى **(تصدر صوتاً كما لو كانت سمكة فى شص.. تنهض ثم تجلس ثانية.. لا تدع طريقاً لليأس، انزعاج حاد يجعلها تصدر صيحة مثل هذه الصيحات الناعمة المميتة.. مصحوبة بحركات عشوائية متخبطة بين النهوض والخروج تستجمع قواها..).**
ترينكت: لا.. لا داعى لمزيد من الأفكار السلبية.. الليلة سأقابل عاشقاً كهدية يأتى مثل هدية عيد الميلاد.. سأجده الليلة وسيكون جميلاً بديعاً.. عطوفاً حتى أقص عليه عثراتى **(تمثل للاعتراف)** هناك شىء لابد أن تعرفه قبل.. لا أستطيع النطق بالكلمات ولكنى سأفكر فى شىء آخر.. وإذا وجدته هذه الليلة إذا حدثت المعجزة فى مقهى **(يوهيما)** الليلة..
صوت: **(خارج المسرح)** سوف توصد الأبواب..
ترينكت: سوف توصد الأبواب.. يجب أن أذهب.
(تخرج.. بينما يعتم المقعد.. يدخل الكورال)..
الكورال:
ستجد المتلوفة مكاناً
حيث تكون الضائعة الاسم
قد ترفع العبء.. حجر فوق حجر.. معجزة.. معجزة
مجهول هذا الحب.. غير موجود..
ولكى تحب.. عليك أن تتعلم كيف تسير على الثلج
وكيف تسير على الثلج ولا تترك آثار الأقدام فالثلج جديد..
معجزة.. معجزة
لا آثار على ثلج تقذفه الريح
فالتائه الشريد والمتعب الجريح
قد يجد مكاناً ساكناً فيه يستريح
يقبع كالثلج.. بارداً جامداً..
مكان يهدأ فيه القلب المفزوع
حديقة عامة.. مقعد فى ظل شجرة
ليس فى النهار.. بعد حلول الظلام
وضباب الشتاء يحوط المكان
معجزة.. معجزة..
ضباب.. يزين شتاء الحديقة..

المشهد الثالث

(تستبعد أريكة الحديقة.. ويتحول المشهد إلى مدخل مقهى (يوهيما).. البار على شكل حدوة الحصان.. يقف بالداخل (تيجر) صاحب المقهى.. وهو ملاكم سابق وبحار، وهو الآن فى الخمسين من عمره.. حول البار مجموعة من الرواد.. صوت سيارة إسعاف من مسافة بعيدة.. تظهر (ترينكت دوجان) فى بقعة إضاءة.
ترينكت: **عيد ميلاد سعيد لا تجد رداً.. ليست متأكدة إن كانت سلست موجودة، وبعتابها لم تقرر هل تبقى فى المقهى، ولكن إلى أين تذهب؟.. لا مكان غير هذا.. تنسل فى هدوء إلى مائدة بعيدة بجوار البار.. صوت)**
امرأة على البار: لا أصدق.. أتصدق؟ حى يرزق يشرب ويضحك منذ برهة.. ويموت بعدها مباشرة..
بيوسى كوين: **(على البار)** نهاية محزنة..
تيجر: ألا تعتقدين أن عزرائيل يتمتع بروح الفكاهة؟
ضحك (تيد) بصوت عال قليلاً فانفجر شريانه.. فربما كان عزرائيل يضحك أيضاً..
امرأة على البار: فانفجر شريانه أيضاً؟
تيجر: نكتة لطيفة..
ترينكت: **(تجلس صامتة جامدة.. تنادى)** من ذلك الذى مات؟ هل مات أحد؟
تيجر: نعم.. مات شخص.. مات.. دائماً يموت شخص ليس كذلك؟ ماذا تطلبين يا (ترينكت) قولى.. ماذا تريدين من مشروبات.. والجميع كذلك.. كل ما تريدون عندى **(يطلبون مشروباتهم.. تطلب ترينكت مشروبها بصوت مرتفع كما لو كانت غاضبة من شىء ما.. تمد يدها إلى صدرها)..**
ترينكت: شراب **(إبسن فرابى)** يا **(تيجر)** (يبدأ البيانو الكهربائى فى العزف، يعزف موسيقى الريح.. يبدأ بأغنية **(تحت أشجار البامبو) يداخل اثنان من البحارة أحدهما قصير يدعى (برونو) والآخر طويل ويدعى (سليم) تتحول العيون إليهما.. وتتركز الأنظار على البحار الطويل الذى يلمع كنجم.. تصيح ترينكت)..**
ترينكت: أسرع يا تيجر بمشروبى المفضل..
سليم: هل هذا هو المكان؟
برونو: نعم.. نعم.. هذا هو المكان..
سليم: وأين الرجل؟
برونو: ولماذا تصيح هكذا؟
سليم: أصيح.. هل يجب أن أهمس.. وهل هناك ما تخفيه حتى لا تثار حولنا شكوك هنا..؟
سليم: ولماذا.. هل هناك عيب فى ذلك..؟
برونو: لا عيب.. إلا أن ذلك أمر خاص.. ولعلك تلاحظ أن الناس هادئون هنا؟
سليم: نعم.. هذا المكان كئيب.. لماذا يبدو هذا المكان هادئاً ليلة عيد الميلاد؟
برونو: هيا نجلس على البار..
سليم: أين صديقك الفنى.. هل هو موجود.. أم لا؟.. فإنى أريد الرحيل إن لم يأت..
برونو: لقد جئنا مبكراً.. أمامنا عشر دقائق..
تيجر: ممنوع الجلوس هنا.. هذا المكان ممنوع على الجنود..
برونو: إننا نبحث عن شخص..
تيجر: ومن ذلك الذى تبحث عنه..
برونو: صديق قابلته أثناء إجازتى..
تيجر: ما اسمه؟
برونو: تيد..
تيجر: إن كنت تقصد (تيد دونوى) فإنه قد مات..
سليم: هيا بنا.. عرفت منذ البداية أن شخصاً مات هنا..
امرأة على البار: مات الليلة.. تألم ثم سقط من البار منذ ساعة..
بيوس كوين: قال الطبيب الشرعى إنه مات عندما ارتطم بالأرضية..
سليم: مات.. فهو إذن ميت.. فلنذهب..
ترينكت: إن أخبار الموت تفزع أى شخص حى.. لذلك يجب أن تعلن بلباقة.
برونو: أعطنى كأساً..
تيجر: قلت لك غير مسموح بالشرب هنا..
بيوسى كوين: **(تنتهى من البار)** هيا معى.. عندى حجرة قريبة ويمكننى استضافتكما، هل تعلم أنه يمكنكما التجول فى المدينة كيفما شئتما..
ترينكت: ملابسك لا تناسبهما.. فعندى اقتراح أفضل **(تجذب ذراع برونو)** اتبعنى إلى الخارج.. سأنتظرك عند الباب **(تخرج من البار.. يعزف البيانو تخفت الأصوات عندما تخرج ترينكت.. تنظر فى شوق أعلى المسرح.. ثم تسرع إلى البار وتنادى.. رجال شرطة الميناء قادمون).**
سليم: ليس معى تصريح..
تيجر: اخرج من الباب الخلفى.
برونو: أنا معى تصريح وسأخرج من الباب الأمامى.. سليم أسرع.. **(تعتم الإضاءة فى منطقة البار ويجرى الرجلان فى اتجاهين متضادين.. يخرج "برونو" البحار القصير ويقف بجوار ترينكت)..**
ترينكت: ها هم جاءوا **(تعنى الشرطة، تتقدم لتعطلهم بينما تعتم الإضاءة)..**
عيد ميلاد سعيد..

البقية الأسبوع المقبل




■ إلفريدا يلنك

جائزة نوبل للأدب بين إلفريدا يلنك النمساوية ودوريس ليسنج البريطانية

"احذروا .. النساء قادمات"

فى 2007/10/11 أعلنت الأكاديمية السويدية الملكية فى ستوكهولم فوز الروائية البريطانية "دوريس ليسنج" بجائزة نوبل للآداب لهذا العام، لتصبح بذلك الأديبة الحادية عشرة التى تفوز بالجائزة، والتى منحت لأول مرة قبل أكثر من مائة عام.

وكانت السويدية "سلمى لاجيرلوف" هى أول من فازت بهذه الجائزة عام 1909 ثم الإيطالية "جراسيا جيرلوف" 1926 والنرويجية "سيجريد أوندست" 1928 والأمريكية "بيرل باك" 1938والتشيلية "جابرييلا ميسترال" 1945والألمانية المولد والمقيمة فى السويد "نيلى سباك" 1966والجنوب أفريقية "نادين جورديمر" 1991والأمريكية "تونى موريسون" 1993والبولندية "ويسلاوا سيمبورسكا" 1996والنمساوية "إلفريدا يلنك" 2004 والتى أثار فوزها جدلاً واسعاً فى الأوساط الأدبية النمساوية والأوربية لما تتسم به أعمالها من طابع سياسى تحريضى مباشر والجرأة الشديدة فى نقد وإدانة المجتمع والواقع السياسى فى النمسا منذ السبعينيات من القرن العشرين وحتي وقتنا الحاضر.

وبالرغم من أن كلاً من "دوريس ليسنج" و"إلفريدا يلنك" أديبتان كان لأعمالهما أثر كبير فى تاريخ الأدب الأوربى، وبالرغم من أن أعمالهما اهتمت تقريباً بالموضوعات نفسها، مثل: السياسة وقضايا، وحقوق المرأة، إلا أن أوجه الاختلاف بينهما كبير، وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة بمجرد قراءة أعمالهما، وقد يرجع البعض هذا الاختلاف لأسباب عديدة أهمها النشأة الأولى، فكاتبتنا البريطانية ولدت فى إيران فى 22 /1919/10وقضت سنوات طفولتها الأولى فى إحدى المزارع الكبيرة فى زيمبابوى، حيث كان يعمل والدها ضابطاً فى الجيش البريطانى، ولم تنتقل "ليسنج" للحياة فى بريطانيا إلا فى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، وبالتحديد عام 1949.

وبسبب هذه الحالة من عدم الاستقرار الاجتماعى اضطرت لسينج لإنهاء دراستها فى سن صغيرة، حيث كانت فى الرابعة عشرة من عمرها لتأخذ على عاتقها مهمة تثقيف نفسها بنفسها، حيث عكفت على قراءة الأدب والتاريخ الأوربى والأمريكى فى فترة القرن التاسع عشر.

ونتيجة للنشأة فى أحضان ثقافات وأجواء اجتماعية وأدبية مختلفة لم تكن تملك ليسنج سوى أن تطرح فى أعمالها قضايا العنصرية، ومشاكل الأقليات العرقية والدينية فى المجتمعات الأوربية، وهو ما دفع بعض النقاد لأن يطلقوا عليها اسم "الصوت الأفريقى الأبيض" ذلك الصوت الذى يدافع عن السود ضد الاستعمار الأبيض والتمييز العنصرى.

وكما كان لنشأة "دوريس ليسنج" أثر واضح فى أعمالها الأدبية كانت لنشأة "إلفريدا يلنك" الأثر نفسه فى أعمالها التى تمثلت فى الرواية والقصة والشعر والمسرحية والتمثيلية الإذاعية... إلى آخره.

ففى مدينة شتير مارك النمساوية وفى أحضان الوطن الأم ولدت إلفريدا يلنك فى 1946/10/20 وكانت نشأتها فى مدينة ڤيينا حيث درست الموسيقى والتلحين فى معهد الكونسرفتوار، بالإضافة لدراستها لعلوم المسرح، وتاريخ الفن.

وبعد ستة فصول دراسية متصلة قطعت يلنك دراستها لتتفرغ للكتابة، حيث تمثلت أولى محاولاتها الأدبية فى كتابة الشعر، عندما أصدرت أول ديوان لها عام 1967 وأخذت بعدها فى نشر أشعارها فى الصحف والمجلات الأدبية المتخصصة.

وارتباط يلنك بواقع وقضايا وطنها دفعها – وخاصة فى أعمالها المبكرة – إلى استخدام النقد الاجتماعى الحاد والمباشر للمنظومة الاجتماعية السائدة حينذاك والتي تتمثل فى القيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية التى لم يكن ليرضى عنها جيل كامل من الكتاب والمبدعين الشبان فى النمسا وأوربا فى تلك الفترة، فقد رفض هذا الجيل وجود أى كيانات اجتماعية أو ثقافية أو أقليات عرقية داخل مجتمعهم وخاصة أنه فى فترة الستينيات من القرن الماضى قد وفد إلى النمسا عدد كبير من الأجانب مثل الأتراك الذين كونوا كيانا خاصا بهم احتفظوا من خلاله بعاداتهم وثقافتهم وشعائرهم الدينية ولغتهم، بالإضافة إلى نجاحهم فى تحقيق كيانات تجارية وخدمية قوية داخل المجتمع النمساوى وهو ما رفضه جيل بأكمله من الكتاب الشبان، هذا الرفض الذى عبروا عنه من خلال موجة كبيرة من التجريب والميل نحو تحطيم كل القوالب والأشكال الأدبية والفنية التقليدية من خلال النقد اللاذع الذى يصل أحياناً للإهانة والتجريح للمجتمع ومؤسساته الاجتماعية والفكرية.

وهذه الحدة فى نقد المجتمع انعكست بادئ ذى بدئ على اللغة الأدبية التي تستخدمها يلنك، وهى لغة يغلب على حوارها العدوانية المفرطة وعدم القدرة على التواصل مع الآخر واستخدام بعض الألفاظ النابية والشتائم.

تلك اللغة التي أطلقت يلنك عليها تعبير "لغة البصق"، وبالرغم من قسوة هذا التعبير إلا أنه ينطبق تماماً على هذه اللغة، التى تستخدمها وهذه اللغة هى التى دفعت أحد أعضاء لجنة جائزة نوبل إلى الاستقالة من منصبه بمجرد إعلان فوز يلنك، احتجاجا على منحها الجائزة، حيث يرى أن لغتها الأدبية عبارة عن كتل كلامية خالية من الأفكار، ولكنها مليئة بالمعانى الخليعة واللاأخلاقية.

وتصف يلنك مسرحياتها التى كتبت بهذه اللغة بأنها "مسرحيات رياضية"، أى مسرحيات مضادة للمسرح الواقعى، لا تتضمن أفعالاً ولا حوارات بل مجرد مونولوجات طويلة، لا تحمل أية دلالة أو مضمون، فهى مسرحيات تصلح للقراءة فقط، ولا يجدر عرضها على خشبة المسرح.

فاللغة فى أعمال يلنك بمثابة مرآة تعكس مساحة كبيرة من عنصريتها وموقفها العدائى المعلن ضد كل ما هو أجنبى. هذا الموقف الذى أثرت عليه يلنك منذ بدايات السبعينيات من القرن الماضى وحتى الآن، وهو الموقف نفسه الذى طالما رفضته "دوريس ليسنج" واستهجنته فى أعمالها الروائية منذ روايتها الأولى "العشب يغنى" 1949 والتي استلهمت موضوعها من قصيدة "الأرض الخراب" للشاعر الإنجليزى "ت. س. إليوت" وقد ترجمت هذه الرواية لأول مرة للغة العربية فى القاهرة فى سلسلة روايات الهلال منذ أعوام قليلة.

فالعنصرية والسياسة من الموضوعات التي شكلت فكر ووعى كلتا الكاتبتين، ففى منتصف السبعينيات وحتى أوائل التسعينيات انضمت "يلنك" إلى الحزب الشيوعى، فهى لم تكتف بمتابعة التطورات والظروف السياسية فى النمسا وأوربا، بل كانت مشاركتها فى الحياة السياسية أكثر فاعلية وإيجابية، حيث انعكست مواقفها السياسية الرافضة لاستقدام الأجانب إلى وطنها أو الرافضة لبعض مواقف الحكومة النمساوية من بعض الأحداث السياسية المهمة على أعمالها الروائية التى اتسمت بالجرأة الشديدة، وهو ما يتضح جلياً فى بعض أعمالها الروائية مثل: "المبعدون"، "هؤلاء يقتلون الأطفال".

أما "دوريس ليسنج" فلم تكن مشاركتها فى الحياة السياسية فى بريطانيا أقل فاعلية من كاتبتنا النمساوية، فقد انضمت

"ليسنج" إلى الحزب الشيوعى البريطانى، وكانت عضواً بارزاً فيه ولكنها سرعان ما تركته فى عام 1956 نتيجة لسحق انتفاضة المجر، وقد شهدت حياة "ليسنج" الأدبية مراحل متعددة، حيث بدأت بالمرحلة الأفريقية أو كما يسميها النقاد، ثم انضمت إلى أعضاء مسرح الغضب فى إنجلترا، والذى كان يرأسه چون أوسيون، ولكنها سرعان ما تمردت على هذا المسرح بعد لقائها بالكاتب الأمريكى "كيرت فونجوت" الذى قدم العديد من روايات أدب الخيال السياسى، ذلك النوع من الأدب الذى أبدت "ليسنج" إعجابها الشديد به، وفى إطار تأثرها به كتبت العديد من الروايات السياسية مثل: "مذكرات جان على قيد الحياة" 1960 والتي تدور أحداثها حول مدينة أصابتها لعنة من السماء فمسخت شخوصها وتبدل واقعها إلى كوابيس مفزعة.

وبالرغم من أن السياسة والمجتمع كانا من أهم القضايا التى شغلت "ليسنج" و"يلنك" إلا أن كلتا الكاتبتين اعتزلتا الحياة السياسية والمشاركة الإيجابية فى المجتمع لتتفرغ للتأمل والتفكير المتعمق فى أحوال العالم والكون والواقع المحيط. ففى نهاية السبعينيات من القرن الماضى قررت "ليسنج" التوقف عن الكتابة تماماً لبضع سنوات تتلمذت خلالها على أيدى بعض علماء الصوفية المسلمين، حيث حدث تحول كبير فى أعمال "ليسنج" فى فترة السبعينيات وأوائل الثمانينيات، عندما قدمت أعمالاً روائية يغلب عليها طابع التصوف والتأمل، وهو ما يتضح على سبيل المثال فى رواية "بيان موجز لمنحدر إلى سقر" 1971 أو "مذكرات ناج من الموت" 1974 أو "سهيل فى أرجوس" 1979.

وفى هذه الفترة تأثرت ليسنج بالكاتب الأفغانى "إدريس شاه" الذى تحمل أعماله طابعاً روحانياً صوفياً، حيث تعبر عن قناعته الخاصة بأن الفرد لا يمكنه الاستمرار فى الحياة دون أن يفهم الارتباط الخاص بينه وبين المجتمع الذى يعيش فيه، وقد حاولت ليسنج التعبير عن هذه الأفكار فى بعض رواياتها التي تنتمى لفترة الثمانينيات مثل رواية "الإرهابى الطيب" 1985و"الطفل الخامس" 1988 بالإضافة إلى روايتين تحت اسم مستعار "جين سومرز" وهما "مذكرات جار طيب"، و"إن كان الكبار يستطيعون" وفى إطار هذه الأجواء الصوفية كتبت "ليسنج" أيضا الكثير من الأعمال الشعرية بين عامى 1976 و 1983 وأشهرها رباعيتها الشعرية بعنوان "رباعية الفضاء الميتافيزيقية".

وكما كانت فترة نهاية السبعينيات من القرن العشرين بمثابة وقفة مع النفس واستراحة لالتقاط الأنفاس بالنسبة لليسنج، فإن الفترة نفسها تقريباً كانت بمثابة مرحلة ترتيب الأوراق بالنسبة لـ "يلنك" والتى قررت لفترة اعتزال الناس والانغلاق على الذات لتمكث فى منزلها طيلة ثلاث سنوات كاملة دون أن تغادره ولو لمرة واحدة حيث سيطرت عليها



■ د. دعاء عامر

حالة من الرفض وعدم القدرة على التواصل مع الآخرين وعكفت فى تلك الأثناء على الكتابة لتقدم أعمالاً تعكس هذه الحالة الشعورية السوداوية التي كانت تسيطر عليها آنذاك، ومن أشهر أعمال تلك الفترة مسرحية "كلارا" 1982 و"المرض"، أو "نساء عصريات" 1987 وكانت التيمة أو القضية الأساسية التى كانت تؤرق "يلنك" فى معظم أعمالها هى قضية المرأة، حيث رأت أن المجتمع فى كل زمان ومكان هو مجتمع الرجال، ولا مكان للمرأة فيه، فالرجل هو من يسن القوانين وهو مصدر السلطة وهو مصدر العنف سواء الجسدى أو المعنوى، الموجه دائماً ضد المرأة، فهى تنتقد بعنف المجتمعات الحديثة والمتحضرة التي بلغت من التقدم والحضارة الكثير، وبالرغم من ذلك فإن المرأة فيها لا تزال تتعرض للاعتداء الجسدى والجنسى والنفسى من أقرب المقربين لها.

ففى عام 1977 كتبت "يلنك" مسرحيتها الشهيرة "ما حدث بعد أن تركت نورا زوجها" حيث بدأت أحداث المسرحية من حيث أنهى إبسن مسرحيته "بيت الدمية" أى فى اللحظة التي صفعت فيها نورا الباب فى وجه زوجها لتجد لنفسها مكانا فى عالم جديد عليها لم تألفه من قبل وتحاول أن تحقق ذاتها، ولكنها لا تلبث أن تقرر فى النهاية العودة مرة أخرى إلى البيت الذى خرجت منه بعد أن اكتشفت أن العالم الخارجى لا يقل قسوة وبشاعة عن عالمها الصغير، وأن كل من قابلتهم منذ خروجها من المنزل حتى عودتها إليه ليسوا سوى نماذج شبيهة لزوجها الذى عاشت معه لسنوات طويلة دون أن تتكشف حقيقته.

وفى هذه المسرحية تدين "يلنك" المجتمع فهى ترى أن التقدم والتطور التكنولوجى فى مظاهر الحياة المختلفة وفى وسائل الإعلام مسخر فقط لخدمة الرجل وأن نصيب المرأة من هذا التقدم ينحصر فقط فى مظهرها الخارجى، أما حقوقها فلم تنل منها إلا ما قد يسمح به الرجل.

وبالرغم من أن موقف "يلنك" هذا لا يعد موقفاً فردياً فهناك عدد غير قليل من الكاتبات اللاتى يشاركنها موقفها نفسه مثل: "دوريس ليسنج" والتى طرحت قضية المرأة فى أعمالها الروائية المبكرة ففى رواية "دفتر الملاحظات الذهبى" والتى كتبتها عام 1962 رسمت "ليسنج" شخصية المرأة العصرية بدقة وعمق شديدين بشكل جعل الرواية تقابل بنقد حاد لأن ليسنج قدمت نموذجاً استثنائياً للمرأة يجرد المرأة من أنوثتها ولا يظهر منها سوى الغضب الأنثوى المبالغ فيه، وقد ردت "ليسنج" على المحتجين على تصويرها للمرأة بهذا النحو قائلة: "على ما يبدو أن ما كانت تفكر به النساء ويشعرن به ويواجهنه قد جاء مفاجأة عظيمة للجميع".

فـ "ليسنج" هنا تعترف أنها قد صدمت جمهورها عندما صورت المرأة على نحو لم يألفه أو يتوقعه منها من قبل على نحو غير تقليدى يكشف عن أن سلوك المرأة قد يكون عدوانياً إذا كان هذا هو رد الفعل الوحيد على قهر وعنف وقسوة المجتمع الذى تعيش فيه.

فليسنج تؤمن بأن للمرأة حقوقاً ولكن الأهم من المطالبة بتلك الحقوق هو الحصول عليها، وكثيراً ما كانت تلقى تلك القضية بظلالها على أعمال ليسنج، حتى أن البعض أطلق عليها لقب "سيمون دو بوفوار" وجاءت كلمة لجنة الأكاديمية السويدية عند إعلان فوز "ليسنج" بالجائزة مؤكدة على أن المرأة وحقوقها ومشكلاتها كانت دائماً موضع اهتمام وبحث فى روايات وأعمال "ليسنج" الأدبية علي مدار رحلتها الطويلة مع الأدب حيث تقول الكلمة واصفة الكاتبة الفائزة: "إنها كتبت عن تجربة المرأة وأنها بقوة رؤيتها أخضعت حضارة منقسمة على نفسها إلى الفحص والتدقيق".

كما وصفتها اللجنة بأنها شاعرة ملحمية للتجربة النسائية أمعنت النظر فى أعماق المرأة مستخدمة قوة الرؤية والتوقد. وقد كشفت "ليسنج" عن أعماق المرأة ومشاعرها الإنسانية عندما تعرضت فى بعض رواياتها إلى علاقة الحب بين العرقين الأبيض والأسود، أو علاقات الحب غير الشرعية أو المستحيلة أحيانا، كما هو الحال فى روايتها "الجدتان" التى تدور أحداثها حول صديقتين ترتبط كلتاهما بعلاقة عاطفية بابن الأخرى.

وفى مثل هذه الأعمال تتعرض "ليسنج" لنوعية خاصة من النساء ونوعية خاصة من المشاعر الإنسانية فهى تغوص فى أعماق المرأة لتكشف عن عوالم غير تقليدية بداخلها، وعن عوطف ونوازع بشرية قد تبدو لأول وهلة غير مألوفة، وقد تكون "ليسنج" أقل حدة من "يلنك" فى عدائها ضد الرجل وفى موقفها الشديد التحامل عليها.

ولكن الكاتبتين اجتمعتا على موقف واحد وهو مناصرة المرأة فى المطالبة بحقوقها، وأولها المساواة الكاملة بالرجل، ومحاولة الكشف عن حجم العنف الذى تتعرض له المرأة بشكل شبه يومى، وحق المرأة فى الحصول على كامل حقوقها السياسية، والتى تتمثل فى شغل المناصب السياسية والقيادية المهمة والتى يستأثر بها الرجل لنفسه منذ عقود طويلة.

■ دوريس ليسنج

● إن تنازلنا عن المكياج، عن الأنوف المعدلة، عن الكروش المنتفخة، وبكلمات أخرى تنازلنا عن كل شىء يعد / له – الممثل – فى غرفة الملابس قبل خروجه منها والدخول فى مجال رؤية المتفرج له. وبدا آنذاك، أن هذا الذى يعد مسرحيا يصطبغ بصبغة سحرية، جذابة، إنما هو ناشئ عن قدرة الممثل للدخول فى إهاب شخصية أخرى أمام عيون المتفرج، من نموذج لدور لنموذج دور آخر، من قوام لقوام آخر.



بسبب ضعف الإقبال الجماهيرى على مسرحية «بودى جارد»، اضطر الفنان عادل إمام إلى تقديم العرض لمدة ثلاثة أيام فقط فى الأسبوع، وفى الوقت نفسه يقوم الكاتب يوسف معاطى حاليا بكتابة نص مسرحى جديد ليقدمه عادل إمام خلال الموسم الصيفى القادم على مسرح الفنانين المتحدين بالهرم.





عام كامل من الاحتفالات المسرحية الحرية تستاهل !

فى ذكرى الأحداث المهمة تحتفل الدول بالمناسبة ليوم .. أو لأسبوع أو حتى لشهر!

ولكن ترى هل هناك من يقيم الاحتفالات لمدة عام كامل؟ وهل ستتم جميع مراسم الاحتفال فى مكان واحد ..؟!.. ما هى هذه المناسبة التى تستحق هذه الفترة الزمنية الطويلة ؟!...

هذا العام يمر خمسون عاماً على بداية ثورات الحريات فى القارة السمراء .. القارة الأفريقية .. ولعشرة أعوام قادمة ستحتفل أكثر من ثلاثين دولة أفريقية باليوبيل الذهبى للحرية والاستقلال .. والبداية كانت من جوهرة أفريقيا .. غانا، فإجلالا وتقديرا للحرية .. قرر الغانيون وهم أول من يحتفل باليوبيل الذهبى أن تمتد الاحتفالات والمهرجانات والكرنفالات هذا العام بأكمله من يناير وحتى ديسمبر .. أرادوا أن يحتفلوا جميعا – حكومة وشعبا – ليعطوا الفرصة لكل من يريد أن يشارك ليس فى غانا وحدها، بل فى القارة الأفريقية بأكملها وتقام هذه الاحتفالات التى تشمل ليالى ثقافية وفنية وموسيقية تعبر عن أصالة وعراقة الحضارة فى أفريقيا .. وقد أقيم مؤخرا مهرجان للعروض المسرحية ضمن هذه الاحتفالات وقد تميزت العروض بالصبغة الأفريقية، التى طغت على ملامح كل العروض على اختلاف الدول التى قدمتها، فمن الطبيعى أن نجد هذه الصبغة فى العرض الكاميرونى "النهر" .. وفى العرض النيجيرى "قوس قزح" .. وفى العرض الجنوب أفريقى "الجنة الأفريقية" .. ولكن المدهش أن نجد هذه الصبغة فى عروض لدول أوربية ، كعرض "رمال سمراء" للدنمارك و"بيت من زجاج" لفرنسا و"الحوائط" لهولندا وغيرها. ولكن كانت أكثر العروض تميزا هى العروض الغانية خاصة وأنها كانت تقام بمسارح مفتوحة فى الهواء الطلق ومنها مسرحية الرقيق والتى كانت مؤثرة للغاية ، حتى أن الكثيرين أخذوا فى البكاء أثناء العرض وهى تتناول عملية بيع وشحن الأجداد من غانا وأفريقيا بشكل عام إلى تجار الرقيق فى الخارج وقد أسروا وهم أحداث.. الطريقة السيئة التى عوملوا بها قبل الشحن ، وما مروا به من ذل على يد الخاطفين والمعتدين وكيف كانت أرجلهم وأيديهم مقيدة بالسلاسل كالحيوانات أو أقل شأنا ...

أيضا كان هناك عرض غانى آخر مميز ذو طابع قبلى هو الأمير والرقيق والذى يبين لنا أنانية وغلظة أحد كبار العشائر ، حيث يرسل رجاله لالتقاط ، ثم بيع بعض أبناء العشيرة والعشائر المجاورة بالتعاون مع الغزاة وتحويلهم إلى العبودية حتى يقع ابنه الأمير فى غرام إحدى فتيات العشيرة التى تنتمى للعبيد وهو لا يعرف خلفية هذه الفتاة ، يرفض الكبير اقتراح زواجه منها ، فيمضى الأمير قدما فى الزواج من الفتاة التى لا تعرف أنه الأمير .. وفى النهاية تقع المواجهة الكبرى بينه وبين أبيه ويحفز العبيد على الوقوف معه بشجاعة لمحاربة الكبير وأعوانه الغزاة حتى ينتصر على الكبير وأعوانه بالفعل .. ويصبح كبير العشيرة باختيار أهلها ويساوى بين العبيد وغيرهم .. ويدعو إلى الإخاء بين المسلمين والمسيحيين تحت راية العشيرة ...

وخلال إحدى الندوات المهمة قالت المخرجة العالمية تاكا أووري: علينا أن نذكر أنفسنا وأبناءنا – أبناء قارتنا السمراء – بتاريخ أجدادنا وما عانوه خلال سنوات طويلة من أجل محاربة المستعمرين من أجل حريتنا، ولدينا الفرصة – نحن أهل الفن والثقافة – فى أن نستخدم روافدنا لبث هذا فى نفوس أبنائنا، فالمواجهة الحالية أشد لكونها مواجهة مع عدو مستتر يضع السم فى العسل " ...

وأيضا كان هناك احتفالية تقام كل عام منذ سبعة أعوام فى غانا وتستمر خمسة عشر يوما، الغرض منها إحياء تراث وتقاليد الأجداد والبحث فى مستقبل البشر فى القارة السمراء .. وتشارك فى هذه الاحتفالية الكثير من الدول الأفريقية مثل غينيا ونيجيريا وأنجولا والجزائر ومصر وغيرها من دول القارة .. وتستغل غانا هذه الاحتفالية هذا العام ، فوضعتها ضمن احتفالات اليوبيل بعروضها المسرحية المختلفة التى تقام فى الهواء الطلق خارج الأسوار وتمتاز جميعها بالموسيقى والرقص الأفريقى المميز .. وهذه الاحتفالية هى "الجذور" والتى تدعو إلى محاربة المرض والفقر وكانت الدعوة هذا العام لمحاربة مرض الإيدز وخلال هذه الاحتفالية تذكر الفنانون والمثقفون كل من ساهم من أجل حرية غانا والقارة الأفريقية منذ خروج الثائر الكبير نيكروما وزملائه ومواجهتهم للاحتلال الإنجليزى بكل قوة حتى نالت كل الدول الأفريقية استقلالها وقد قال المخرج عيدى دونطون عن هذا : " إن أصولنا هامة لا للذكرى ولكن للمستقبل الذى يعيد نفسه، وأعتقد أن المسرح وسيلة مهمة يمكن أن يساهم فى المحافظة على ما تركه الأجداد سندا لنا خاصة وأن أهل قبائلنا من أشانتى وفانتو وجوان وكل قبائلنا تعشق المسرح والموسيقى والرقص المميز والذى حافظنا عليه وسنظل؛ لأنه ليس للمتعة ولكن للحياة بكل ما فيها " ...

وقد قدموا خلال هذه الاحتفالية أيضا عرضا خاصا يوضح دور مصر المهم فى هذه الحركات التحررية منذ قيام الثورة المصرية تحت عنوان «احتراماً لمصر» على خشبة المسرح الوطنى الغانى. وتعليقا على هذه الاحتفالية وهذا العرض خاصة قال المخرج الغانى فرانسيس يانكى: «أعتقد أنه لا يكفى أن نطلق على أحد شوارع العاصمة «أكرا» اسم الزعيم المصرى الراحل جمال عبد الناصر أو أن نقدم عرضا مسرحيا أو فيلما تسجيليا عن دور مصر فى القارة السمراء .. ولكن علينا أن نسعى إلى إقامة علاقات قوية مع الشعب المصرى الذى أنجب هذه الشخصية العظيمة وأن ننظر للمستقبل نظرة أخرى ...

وقدموا أيضا عرضا مهمًا هو «بكائيات » والذى قدم إطلالة على كل ما تسبب فى حزن وبكاء البلاد خلال المراحل المختلفة ومن أهمها الحزن على من فارقوا الحياة تضحية منهم من أجل الحرية والاستقلال وأيضا الحزن والبكاء على الانقسام الذى أصاب البلاد قديما وجعل من هذه الأرض دولتين لأصل واحد هما غانا وغينيا ...

وقد قال المخرج تشارلز ساكى: أصابنا الحزن كثيرا على فراق إحبائنا وإخوتنا .. وتلك الحدود التى وضعها الغزاة وساعدناهم عليها وباتت بيننا وبين إخوتنا الأحباء فى غينيا ولكن ماذا نفعل .. لقد أرادوا الانفصال فهل نجبرهم على الارتباط .. لا أظن أن هذا كان يمكن أن يحدث ولكن سيظل التاريخ المشترك الذى كان يربطنا بالأمس يوثقنا بهم اليوم وغدا ...

وأخيرا تحدث المخرج الكبير والمفكر الحاجى عبد الوهاب قائلاً: «إن البكاء على ما فات ليس مضيعة للوقت إذا كان القليل منه .. فهو يزيد من قوة الحدث .. ويزيد من قدره لدينا ويجعلنا نتمسك بما ضحى الأسلاف من أجله .. وعلينا أن نفيق وندقق فى الدروب التى نسير فيها .. وكل الأطراف فى هذه القارة فى خندق واحد، لذا علينا أن نتكاتف من جديد وألا نتخيل أن قضية فلسطين – مثلا – أو العراق قضية عربية لا شأن لنا بها ، لكنها تمس العرب جميعا والمسلمين وهم جزء منا، لذلك علينا أن نتحد ونفكر فى مصيرنا بنظرة واحدة ولغرض واحد وهو خلق وحدة لأكبر قارات العالم وأغناها .. والتى هى مطمع كل أهل الغرب والشرق خارجها ، فالقارات الفقيرة الأخرى تحسدنا عليها ونحن نهدرها دون أن ندرك ، فقد جئنا اليوم لنفيق ونتطلع للمستقبل وندعو جميع أهل القارة للاتحاد معنا من أجل الأجيال القادمة " ...

إن ما تحدث عنه كل المشاركين فى هذه الاحتفالات خلال هذا العام يؤكد أننا أصحاب تاريخ وكفاح مشترك .. وهم مشترك .. وهذا بطبيعة الحال يؤدى إلى مستقبل مشترك .. وعلينا أن نستغل هذه الدعوة ونهتم بالعروض الأفريقية ، لندرك ما توصلوا إليه ونشاركهم فيه ولهذا أدعو مسئولى المهرجانات فى مصر إلى الاستعانة بأحد البارزين من أهل المسرح فى أفريقيا والخبراء به ليوضح ما يعبر عنه مسرحهم لنحسن فهمه وتقييمه .. عسى أن تقربنا الأفكار ويوحدنا المسرح والإبداع تحت راية واحدة هى راية الحرية والاستقلال ...

المصادر

www.ghana50.gov.gh
www.heritageacces.com
www.scientific_african.org

جمال المراغى

3 دقات

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد 18- الاثنين 12 /2007/11



«ست الحُسن» تغريبة فنية

ضمن برنامج ليالى المحروسة للاحتفال بليالى رمضان بحديقة الفسطاط بالقاهرة القديمة، قدمت الثقافة الجماهيرية العرض المسرحى ست الحسن (تغريبة مصرية) للكاتب محمد أبو العلا السلامونى بطولة أحمد ماهر (الغريب)، مصطفى حشيش (سليم)، سحر حسن (خضرة)، سهير مصطفى (الأم)، عبد الله مراد (العمدة)، كمال عامر (ضاحى)، إبراهيم جمال (سيدنا)، محمد عبد الرشيد (المدرس)، أشرف شكرى (شيخ الغفر)، ماجدة شعبان (مطلقة سليم)، محمود وحيد (شهبور)، مع أعضاء فرقة السامر المسرحية، وفرقة النيل للموسيقى الشعبية ، تأليف الأغانى عزت عبد الوهاب ، موسيقى وألحان أحمد خلف ، ديكور وملابس صبحى السيد ، استعراضات أحمد يونس ، إخراج عبد الرحمن الشافعى.

النص الرائع للكاتب محمد أبو العلا السلامونى، وهو من الكتاب الذين يؤرخ بهم للمسرح المصرى ، نص المسرحية أسماه «تغريبة مصرية» ، وقدم تحت اسم «ست الحسن» ، النص – مضمونا ورسالة – عميق.. عميق ، إذ إنه لما تباعدت الشقة بيننا وبين نصر أكتوبر ، وقد برزت على سطح الأحداث ظواهر عدة، ومشاكل باعدت بيننا وبين امتداد الإحساس العميق بالنصر العظيم فى أكتوبر 1973 العاشر من رمضان ، عاد الجندى فاقد الذاكرة وقد اصطحب الراوى (التاريخ) ليذكر من نسى ، وليبحث هذا الجندى فاقد الذاكرة عن هويته الحقيقية ، ففى القرى التى مر بها الجميع يرونه قريبا منهم ، ويؤكدون أنهم يعرفونه ، ألى أن يقابل أمه التى تزوجت من عمه حتى يستولى على ميراثها ، ويعقد ابنه (ابن العم) قرانه على خضرة زوجة الغريب التى حملت منه قبل رحيله للجبهة ليشارك فى الحرب ، يعود ليلة زفافها عليه ، وينكره العم وابنه ويتعرف عليه أهل البلدة ، ولكن العم الفاسد يأبى إلا أن يرحل الغريب عن البلدة، ولم لا؟! حصد ثمن تضحيته فى الحرب وينكر عودته، حتى ينتهى الأمر بالمواجهة بين الجندى العائد ، وابن العم الفاسد ، خاصة بعد أن ترتد إليه ذاكرته ، ويعطى الجوهرة لست الحسن ، دون أن يدرى أنه حجابه الخاص ، بعد أن تذكر انتصاره فى حرب أكتوبر.

العرض معبق بالدلالات وهى لا تخفى على أحد ، فكم من أناس ضحوا وماتوا فى الحرب ولم يغنموا سوى الشهادة ، أما أهل الفساد من النفعيين فقد تاجروا بانتصارهم، وربحوا ، ومكنوا به لأنفسهم ، وكأنهم من أحرزوا النصر ، الجندى لا تعود له ذاكرته إلا مع الانتصارات ، فهى الزاد الحضارى وإرث الكبرياء والعزة والكرامة فى نفوس الشعوب ، وهو ما يجعلها تفيق من ثباتها ، وتقاوم حتى يتحقق لها التواجد فى أبهى صورة ، من هنا كانت التغريبة ، حيث يتلاحم مضمون العرض المسرحى والوجدان الشعبى ، محدثًا تماسًا مع أعماق الشعب ، وقد عرف تاريخنا الشعبى تغريبة عنترة ، وأبى زيد الهلالى ، وسيف بن ذى يزن ، وها هى تغريبة الجندى والشعب عن الانتصار ، وترعرع الفساد وأهله ، وبرقية عميقة المدلول من الغريب إلى أهل القرية (الشعب) همه فين أهلى وبلدى .. أهلى فين..، ناس إيه .. بأمارة إيه .. هو انتو ناس .. يااللى كنتو ناس.. إنتو لا ليكو كلمة ولا صوت ولا أى لازمة.. فيثورون ويلتفون حوله كى يسترجع حقه الضائع السليب

سينوغرافيا العرض (تصميم مشاهده) تألقت فيها العناصر التى تؤكد على خصوصية العرض الذى يتناول السيرة الشعبية، القرية الريفية، الديكور والملابس أبدع تصميمهما صبحى السيد، الألوان المعبقة بالدلالات ، وخاصة فى استعراض الشيخ شهبور ، والملابس المرسوم عليها الكف، والخمسة وخميسة ، وملابس الأم السوداء طوال العرض ، والملابس الوردية عند لقاء الغريب، والخضراء عند محاولة تذكيره ، والبيضاء فى الزفاف ، ملابس الخفراء ذات الطرابيش الطويلة والشوارب، والتى تشبه إلى حد كبير أردية الأتراك ، عباءة الحلم للغريب فى مشهد حكاية ست الحسن ، مع التوازن الفنى والوظيفى فى توزيع الوحدات الديكورية المتنوعة المتعددة، المستلهمة من روح العمل ومضمونه، الزخارف الشعبية المتنوعة البسيطة بتيماتها الخاصة، على يمين ويسار مقدمة المسرح ، شط النيل والمركب ذات الشراع ، والمصطبة المدرجة يجلس عليها من الأمام ، وتدور الأحداث على سطحها، ويصعد إليها من الخلف ، فهى تفصل الخلفية وتضيف إليها بعدا وعمقا فيما بينها وبين المصطبة، المقهى، المسجد، النخل ، مع حسن اختيار مكان تواجد الكورال والفرقة الموسيقية فى أوسط يسار المسرح ، بحيث تعطى المسرح اتساعاً ورحابة ، يتحرك فيه الممثلون ويدور فيه العرض بسلاسة . بحيث يسرت التنقل والتغير من مشهد لمشهد بتقنيات مختلفة بسيطة لاحتراف القائمين عليها ، تارة نقلة موسيقية ، تارة بتغيير الإضاءة ، وأخرى بأغنية، بحيث أعطت قناعة بالتصديق على تغير المشهد من الجمهور، ولاشك أن الإضاءة استخدمت بطريقة السهل المعبر المحمل بالمدلولات الدرامية التى تثرى العمل، وقد وافقت وواكبت الحدث ولعبت دورا بارزا فى تعميق الحدث والمضمون ، ألوانا وظلالاً، موسيقى العرض وألحانه لأحمد خلف ذى الوجدان المعبق بالوطنية والأصالة الموسيقية ، التى أدتها فرقة النيل للموسيقى الشعبية، وقد استخدمت الآلات الشعبية مثل الربابة، الدفوف، الناى، ومزج فيها الأغانى الوطنية المعبرة على الانتصار مثل: «بسم الله ، دولا مين» ، والحزينة مثل: «قولوا لعين الشمس ما تحماشى» عند وداعه للذهاب إلى الحرب ، مع إيقاعات الزار، ورقص المشعوذين ، والذكر ، والإنشاد ، والريستاتيف (الكلام المغنى) فى كثير من مقاطع العمل ، وأغانى الزفاف والجنازة ، وموسيقى الحلم ، وأداء الأغانى لممثلى العرض والمطربين الشعبيين بحضورهم الطاغى وتشوق الأذن لسماع تيماتهم الموسيقية الراسخة فى الوجدان ، وكاد أن يفعلها عبد الرحمن الشافعى ويقدم أوبريتا، ولكنه قدم عرضًا شعبيًا موسيقيًا يشبه فى جماله وروعته ما رسخ فى الذاكرة موسيقيًا عن الصور الإذاعية الشهيرة ، متواكبا مع الاستعراضات التى صممها باقتدار وحرفية عالية أحمد يونس، والمستقاة بجذورها الشعبية من البيئة مثل البمبوطية واستعراض الخفراء، وشهبور، والذكر، والانتصار، والخفراء.

من أجمل مشاهد العرض مشهد الحلم ، استعراض ليلة الدخلة ، الجنازة ، الرسم بالضوء والظلال فى مشهد الحلم / الزار ، مشهد الوداع والسفر للجبهة ، مشهد شهبور، مشهد الانتصار والنجوم فى الخلفية ، مشهد التحطيب والمواجهة .

نجح المخرج فى اختيار ممثليه ووظف طاقات كل منهم فى مكانها وحسب قدراتهم ، النجم أحمد ماهر ومعايشته للدور وتقمصه للشخصية ودراسته لها؛ مما جعله يعمقها ويثريها ويؤديه كأحسن ما ينبغى ، ومن حسنات العرض الكشف الهائل عن طاقات مبدعة من حيث الأداء التمثيلى فى المسرح مصطفى حشيش (سليم) بحضوره الطاغى وأدائه للدور عن فهم ووعى بأبعاد الشخصية نفسياً ودرامياً ، ود. عبد الله مراد وتألقه فى دور العمدة الذى يبحث عن الحق بمؤازرة من الشعب ، والتجلى الفنى الرائع للموهبة والأداء لسهير مصطفى (الأم) ، وسحر حسن (خضرة)، كمال عامر (ضاحى) ، إبراهيم جمال (سيدنا) ، محمد عبد الرشيد (المدرس) ، أشرف شكرى (شيخ الغفر) ، ماجدة شعبان (مطلقة سليم) ، محمود وحيد (شهبور)، وباقى أعضاء فرقة السامر المسرحية ، وهم يستحقون أن ينظر إليهم بعين الاعتبار، حيث إنهم نجوم حقيقيون ومواهب أصيلة ، فلتوظف طاقاتهم؛ فبهم تصالحت إدارة المسرح مع الجمهور الذى فاق بجماله الفنى حد التصور، فى ظل الإمكانيات المحدودة بعد أن كان هناك تغريبًا للفنانين الحقيقيين من ممثلين ومخرجين ومؤلفين ، والأمس ليس ببعيد، فالضجة الإعلامية التى صاحبت وواكبت عرض «كلام فى سرى» القمىء الفج السخيف ، وحصوله على جائزة أحسن عرض جماعى، يجعلنا ندرك أن الخلل الحقيقى فى الحياة والحركة المسرحية إنما ينبع من التغريبة الإلزامية للمؤلفين والمخرجين والممثلين من أصحاب المواهب الجادة.

وأطالب بحق الجماهير أن ترى العرض على مسرح السلام ، إذ يفوق فى جودته ما قدمه البيت الفنى للمسرح ، والبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية على الأقل عام2007 ولم لا ؟!!!، فهذا العرض هو لقاء السحاب المسرحى بين الكاتب أبو العلا السلامونى صاحب الكلمة والموهبة والإبداع والموقف ، والمخرج عبد الرحمن الشافعى شيخ المخرجين فى مجال السير الشعبية، وهو كما يعرف أهل الفن المسرحى من رواد الفن الشعبى، والحامل للوائه مع الراحل زكريا الحجاوى، وحتى الآن ، وقد حقق إيقاعا عاما للعرض ، إذ عزف باقتدار وحرفية على كل مفردات العرض، لما أجاد اختيار النص حيث التيمة (النمط والنوعية) بمفرداتها ، وشخوصها (الراوى، القرية، الآلات الشعبية ، السينوغرافيا، المناسبة للسيرة الشعبية)، وخاصة أنه من العروض المسرحية القليلة التى تحتفى بنصر أكتوبر ، وأحكم قبضته الفنية على الدراما زمانا ومكانا وحدثا ، وقد أفلح فى الاستحواذ على مشاعر الجمهور وتوترهم وتشويقهم من أول العرض لآخره، يصفقون لأداء الممثلين ، يتمايلون تارة على إيقاعات الذكر ، يرددون الأغانى مع الكورال ، حتى نهاية العرض وذروته وترديد الجمهور لأغنية هى البداية من هنا / لازم بقوة عزمنا / نحمى انتصارنا بدمنا / ما نضيعوش.

د. كمال يونس



● انتهى خالد جلال «رئيس قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية» من وضع خطة لتقديم عدد من العروض المسرحية الاستعراضية لفرق القطاع المختلفة فى محاولة لإحياء المسرح الغنائى بجانب استغلال الإمكانيات الضخمة لهذه الفرق بما تملكه من طاقات بشرية متميزة فى مختلف عناصر العرض المسرحى.

«ولاد اللذينه»

حواديت متناثرة عن اللص المثقف وأزمنة الفساد

شعور خفى يتسرب إليك تدريجيًا وتستطيع أن تتلمسه داخلك بسهولة إذا ما فطنت له وبحثت عنه، شعور يحولك من متفرج للمسرح إلى مجرد متلق للتليفزيون، هذا الشعور ينتابك غالبا وأنت تشاهد أحد أعمال أسامة أنور عكاشة المسرحية، فالطريقة التى يختارها عكاشة لبناء نصه المسرحى تعتمد فى المقام الأول على محاولته لاصطياد حدوته ـ محبوكة إلى حد ما ـ يستطيع عبرها كشف بنية الفساد داخل الشخصيات أو داخل المجتمع، بنيه تعتمد على الجمل الحوارية الطويلة، والمونولوجات المباشرة، تلك التى تقدم آراء ووجهات نظر فى الأشخاص والأشياء دون أن يكون لذلك ضرورة درامية محددة، وإنما هى وجهات نظر يتبناها المؤلف نفسه ويطرحها ربما فى مقالاته أو حواراته العادية، لذا فهو يضمنها داخل عمله المسرحى...

المكان بطلا

يختار عكاشة فى معظم أعماله المسرحية التى رأيناها معروضة داخل مسارح البيت الفنى للمسرح أو خارجها مكانا محددا ثم يبدأ عبره حدوتته كما رأينا فى (الناس اللى فى التالت ـ عز الضهر ـ ولاد اللذينه ...)

ففى "الناس اللى فى التالت" تصبح الشقة الموجودة فى الثالث والمطلة على أحد الميادين هى البطل، من خلال فكرة مرور مسئول مهم تسبقه التشريفة لتأمين موكبه، تتم مهاجمة الشقة لتأمينها، وبالتالى وعبر تدخل رجال الأمن تتفكك العلاقات الأسرية والعائلية بين أصحاب الشقة، ومع انتهاء هذا الموقف المؤقت وهذا التجمع العشوائى القائم على الصدفة ينتهى هذا التماسك الشكلى الذى كان موجودا بين أفراد العائلة .. وهكذا ...

وفى عرضه الجديد ومع المخرج نفسه محمد عمر يلتقط عكاشة مكانه الجديد فيلا نائية تعد بمثابة استراحة مؤقتة لصاحبها ومن منطلق وجود الفيلا خالية يبدأ المؤلف فى نسج خيوط تجميعة بشرية مؤقتة تتوافد إلى الفيلا لتتم وكالعادة عبر هذا التجمع البشرى المؤقت والذى تحكمه الصدفة ـ كما قلنا ـ أحداث المسرحية، وهذه التجميعة تتم هنا من خلال وصول أحد اللصوص لسرقة الفيلا، يتزامن مع هذا وصول ابنه ومعه اثنان من أصدقائه لقضاء سهرة لطيفة مع ثلاث فتيات تم اصطيادهن بطرق مختلفة، ثم يصل بعد ذلك مدير أعمال صاحب الفيلا ومعه شخصية عربية مهمة ترتبط بمجموعة من الأعمال والصفقات مع صاحب الفيلا، أتت هى الأخرى لقضاء سهرة لطيفة مع إحدى النساء، تلك التى جاء بها له صاحب الفيلا على سبيل الرشوة وتسهيل الأعمال ..

داخل هذا المكان وكنتيجة حتمية لوجود هذا الجمع يتم التصادم بين الجميع، وكنتيجة أيضا يخرج جميع هؤلاء الناس بوعى مختلف عن ذلك الذى جاءوا به قبلاً إلى المكان، تبدأ المرحلة الأولى للوصول إلى التعارف فنتعرف على اللص والذى يختاره المؤلف لصا مثقفا خريج كلية الحقوق ولم يستطع الحصول على أية وظيفة لذا فقد لجأ إلى السرقة والنصب كما أوحى له عمه بذلك، ونتعرف على ابن صاحب الفيلا وصديقيه والفتيات الثلاث، ثم الشخصية العربية. بهذا الترتيب نفسه.. ثم تحدث مجموعة من المفارقات كتلك التى تحدث فى الأفلام الأبيض والأسود القديمة والتى تنتج عن وجود أكثر من شخص داخل مكان واحد دون أن يتقابلوا، ثم نفاجأ بحوادث اختفاء تحدث للفتيات أولا ثم للطبيب الذى جاء به الأصدقاء الثلاثة لعلاج إحدى الفتيات لنكتشف فى النهاية أن هذه الحوادث تتم بفعل فاعل وليس بفعل العفاريت، كما كانوا يعتقدون، وهذا الفاعل هو هذا اللص المثقف ..

وعبر المواجهة بين اللص ورواد الفيلا يتم كشف فساد أصحاب الفيلا، ولكنهم هنا يخرجون دون أى تغير يطرأ عليهم فمازالوا يصرون على ممارسة الفساد..

تناقضات كثيرة

يحمل النص ومن ثم العرض مجموعة كبيرة من التناقضات منها ما يتعلق بطريقة بناء الشخصيات، ومنها ما يتعلق بطريقة بناء حبكة النص المسرحى نفسه، أما ما يتعلق بالشخصيات فهو خاص أولا بشخصية اللص المثقف الذى اختار عن إرادة كاملة أن يحترف السرقة، ومع ذلك نجده يتخلى عن هذا الدور فلم نره سارقا ولا نصابا رأيناه حاملا للفكر التنويرى تارة، والتسييسى تارة أخرى، أما التنويرى فهو ما يخص علاقته بالفتيات الثلاث وتدخله لتعديل مسارهن، والتسييسى يتعلق بمحاولته ـ والتى بدت مباشرة جدا ـ إكساب الجمهور وعيا سياسيا جديدا ربما يستطيعون من خلاله تغيير حياتهم، والسؤال الأساسى هنا هو : ما الذى يدعو سارقاً مهما كان مثقفا إلى أن يتحول ـ ومن دون ضرورة – درامية هذا التحول إلى مصلح اجتماعى يثرثر كثيرا عن فساد رجال الأعمال، والصفقات المشبوهة والظلم الواقع على الشعب من تلك الطبقة المتسلطة التى تسعى لتكوين دولة داخل الدولة ألا وهى دولة «شارمينا» رواد شرم الشيخ ومارينا، ما الذى يدفعه أيضا إلى الهروب فى النهاية عندما تهاجم الشرطة الفيلا.. ؟

لماذا لم يجعله المؤلف قادرا على تحقيق الكلمة – الفعل، وهى أن يطبق على نفسه مايدعو إليه .. ؟ كيف يريد صلاح المجتمع ويريدنا أن نتعاطف معه فى ذلك وهو نفسه دفعته ظروفه والتى لم يستطع أن يقاومها لأن يكون لصاً .. ؟ هل هذا تكرار لحدوتة «اللص الشريف» ذلك الذى يسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء ... ؟ لم يكن هذا اللص كذلك ....

يدعونا أيضا المؤلف للتعاطف مع فتيات الليل الثلاث مكررا لعبة الظروف والجبرية الاجتماعية التى دفعتهن للسير فى طريق الرذيلة، كيف نتعاطف معهن ونصدق تحولهن لمجرد ثرثرة قمن بها مع اللص بعد أن قام باختطافهن، وهو مالم نره مجسدا بطريقة درامية وإنما تم سرده من خلال بعض الجمل والتى جاءت كتعليق على حدث تم وانتهى فى الكوليس ولابد لنا أن نصدقه رغما عنا .. سؤال آخر بديهى يتعلق بالفتيات وهو :

هل جئن إلى الفيلا رغما عنهن ؟ أم جئن بمحض إرادتهن .. والإجابة الثانية هى التى يطرحها النص بالرغم من تعارضها مع بنيته..

أما ما يتعلق ببنية النص فنجد أن حبكته من المفترض أن تقوم على رغبة اللص فى السرقة، وكذلك رغبة كل من أتوا إلى الفيلا فى ممارسة الجنس ولا يوجد أى تعارض بين رغبات الجميع، فقط يوجد تعارض يخلقه المؤلف ويفرضه لتكملة أفكاره ووجهات نظره وآرائه تجاه الناس والمجتمع والحكومة والسياسة و... و... فما الذى يجعل اللص يعوق رغبة أصحاب الفيلا ثم يختفى بمجرد وصول البوليس ولا يكمل ما يفترض أنه خطط له ..!؟

هذا بالإضافة إلى أن فكرة الوصول إلى مكان بهدف تجميع بعض النماذج البشرية ليتم محاكمتهم داخله لم تحقق الهدف منها فى إثارة وعى جديد مكتسب لدى الشخصيات أو على الأقل فرد واحد منهم ...

كما يحاول النص الالتزام ببنية أرسطية لنص تستطيع أن تلمح به بداية ووسط ونهاية، وشخصيات محددة تسير داخل الخط الإيهامى المرسوم والمحدد لها فيما عدا الانفلاتات البسيطة لـ شخصية اللص، وهى الانفلاتات الكاسرة للإيهام والتى يتوجه فيها ولمساحات زمنية كبيرة بإلقاء الخطب التوعوية والحماسية للجمهور، والتى يتحدث فيها بمفرده دون إشراك الجمهور إشراكاً فعليا كما يحاول المسرح الملحمى بتقنياته المختلفة أن يفعل، حاول أيضا العرض الالتزام بالإيهام ففصل عالم العرض عن عالم الجمهور ـ فيما عدا اللص ـ وبنى ديكورا واقعيا لفيلا أنيقة صممه عادل يوسف، بيئة ديكورية لا يوجد بها أى شىء مدهش .. فقط منظر لطيف لبهو فيلا من الممكن أن يكون مريحا للنظر لدى بعض المتفرجين ومقلقا للبعض الآخر، وهذا المنظر اللطيف المريح للعين ربما يكون أحد الوظائف بل أقلها، وهو الحل السريع الذى يلجأ إليه مهندس الديكور دون أى جهد إبداعى من الممكن أن يكون قادراً عليه ...

الحركة أيضا التى صممها المخرج محمد على تلتزم أيضا بطبيعة الحركة التقليدية تلك التى لا تشوبها أية جماليات تكوينية أو تشكيلية، الشخصيات تدور وتقترب من بعضها وتتباعد تارات أخرى دون غاية جمالية أو دلالية معينة، الإضاءة هى الأخرى تسير فى الاتجاه نفسه، فلحظات الإظلام تعبر عن فاصل بين مشهد وآخر أو أثناء لحظة اختطاف اللص لأحد، فيما عدا ذلك فالإضاءة لا تتجاوز كونها إنارة كاملة. الملابس، الإكسسوارات، الدخول والخروج، .... كله يسير فى الاتجاه نفسه ولاحاجة للحديث عنه ....

قضايا مثارة ...

يثير العرض ويحذر فى الوقت نفسه من تنامى هذه الطبقة المتسلطة مادة ونفوذا هذه الفئة من رجال الأعمال الذين يمتصون دماء الشعب وأمواله وينتهكون أعراضه دون مساءلة أو رادع من وازع دينى أو أخلاقى أو حتى من الضمير، إذن فالقضية هنا طبقة ضد طبقة أخرى، طبقة متسيدة تسعى فى اتجاه سحق ـ سواء كانت تعى ذلك أو لا تعيه ـ طبقة أخرى هى عامة الشعب، طبقة القوت الضرورى كما يطلق عليها العرض، ويميز النص ومن ثم العرض بين الفتيات الثلاث واللص كطبقة وبين صاحب الفيلا ومن حوله كطبقة أخرى، ولا يحدد لنا فى نهاية عرضه ما انتهى إليه هذا الصراع أو ما يمكن أن ينتهى إليه فقط يكتفى بالعرض وبالتعليق النهائى بأنه لا يوجد على وجه التحديد من يفهم شيئا ...

مع لحظة موت إحدى الفتيات الثلاث (سوسن) يعلن العرض انتصار طبقة «شارمينا» بكل ما تحمله من نفوذ وصلف على طبقة الغلابة – عامة الشعب – ولكى يفرض العرض الدلالة على المتفرجين لاضمًا إياهم فى جملة مفيدة مع ما هو مطروح من أفكار نجد المخرج يلجأ إلى حيلة رمزية وجمالية فى الوقت نفسه وهى الخاصة بتزامن لحظة فرد الغطاء على جسد ووجه (سوسن) ليدل ذلك على تمام وفاتها وانسحاقها مع لحظة فرد ستارة سوداء شفافة تأتى من أعلى فضاء صالة المسرح، من فوق رءوس الجمهور لتغطيه تماما فى امتدادها الذى يصل إلى حافة مقدمة خشبة المسرح ليعلن العرض عبر هذا كلمته الرئيسية فى أننا كجمهور من عامة الشعب قد متنا أو تم سحقنا تماما كسوسن فى اللحظة نفسها التى انتهت هى فيها . وبالرغم من أن هذه الحركة الإخراجية تكاد تكون أهم لحظات العرض إلا أنها تفقد دلالتها نهائيا إذا ما تواجد بين الجمهور أحد رجال الأعمال من طبقة «شارمينا» تلك التى يتحدث عنها العرض وهذا وارد جداً فالجمهور ليس درجة اجتماعية واحدة، ولا يمكن لنا كصناع عرض مسرحى أن نضعه جميعا فى سلة واحدة.

أخيرا فكرة اللص المثقف الحامل لوعى العرض، والتى لم تمنعه ثقافته هذه من الانحدار فى اتجاه السرقة لم نستطع أن نتعاطف معه فى لحظات كثيرة أهمها لحظات المونولوجات الكثيرة الحماسية والتى ظهر فيها وكأنه جامعى يقود مظاهرة، فى حين ظهر الآخرون من حوله، صاحب الفيلا وأصدقاؤه وهم ينصتون له وعلى وجوههم بدأ التأثر واضحا بما يقول، لقد خرجوا فى هذه لحظة من شخصياتهم الدرامية الإيهامية، المتضادة مع شخصية هذا اللص، تلك التى يعتمدها العرض منذ البداية إلى شخصية جمعية تعد امتداداً لشخصية اللص، فما فائدة الصراع القائم هنا بين شخص طبقة، وشخص آخر/ طبقة أخري وذلك إذا رأينا هذا التعاطف منهم عند حديث اللص الحماسي عن ضرورة إعادة التوازن المفتقد إلي المجتمع وضرورة تخلصه من الطفيليات الممتصة لجهده وذلك لأننا فى النهاية بصدد عمل مسرحى مسموع المرئى ولسنا بصدد مقال تحريضى يحتوى على بعض السمات الدرامية ... ا مجموعة التمثيل داخل العرض فبالرغم من نجومية الكثير منهم: محمود الجندى، محمود الحدينى، يوسف داود، محمد متولى، منير مكرم.،، إلا أنه لا يمكن لنا الحديث عن بطل مفرد داخل العرض، فالبطولة هنا جماعية، هذه سمة جيدة للعرض ظهر محمود الحديني داخل العرض بجهد واضح لم يستطيع عبر هذا الجهد تقديم تمايز ما يشير إليه بقوة ربما هذا راجع لطبيعة الدور التقليدي الذي لعبه وهذا هو سر تقليدية معظم الأدوار الأخري تلك التي لعبها يوسف داود بأدائه الكوميدي المعروف عنه وضحكاته المميزة، منير مكرم أيضا كوميديان لديه طاقة كبيرة كامنة لم يستطيع أن يخرج الكثير منها، أما محمد متولي فقد أدي دور رجل الأعمال الخليجي بثقل يحسب له، وبطريقة كوميدية ساخرة، ربما ساعده علي الاختلاف طبيعة دوره المختلف أيضا، أما نجم العرض محمود الجندي فقد بدا متنوعا قادرا علي ضم أكثر من انفعال في لحظة واحدة وقادراً علي الاستحواذ علي جمهوره.. أما الثلاثي ياسر فرج، رامي سمير وحيد، عمرو عبد العزيز فقد ظهروا بشخصيات أدائية مختلفة ياسر بهدوئه وبساطته، رامي بتركيبته الانفعالية، عمرو بقدرته العالية علي إحداث حالة من الكوميديا الحركية، اللفظية،.. أما الفتيات الأربع هبة السيسي بطولها الفارع أمام محمود الحديني وهدوئها الشديد غير المطلوب والذي ظهر حتي في المواقف التي كان يجب أن تنفعل فيها، ثم ما ضرورة ارتداء كعب عالٍ مع وجود هذا الطول...؟ خاصة في وجود سجادة غريبة لم أعرف لها أي توظيف درامي أو جمالي وضعت ملقاة بالقرب من مقدمة حافة خشبة المسرح يمر الجميع من حولها تارة ويخترقونها تارات أخري فتوشك أن توقعهم، ثم يعود بعضهم خلسة ليصلحها ..!

الفتيات الثلاث الأخريات إيمي سمير غانم، ياسمين جمال، رشا سامي، استطعن تأدية أدوارهن في حدود المطلوب منهن، لم تظهر أي منهن بلحظة أدائية انفعالية يمكن الحديث عنها إلا في النادر كلحظة رقص "ياسمين جمال" مثلا ...

والبطولة داخل العرض ذكورية رغم وجود هذه الأسماء، ورغم أسماء النجوم الكثيرة إلا أن العرض لم يستطع أن يؤثر فينا بالقدر الكافي، لكن يمكننا أن نقول إنه ترك علي ملامحنا الكثير من الخدوش التي يمكن لها أن تستمر معنا لبعض الوقت، خدوش فكرية، كوميدية، أدائية، .. لكنها لا تستطيع الصمود لفترات طويلة بعد العرض ..



إبراهيم الحسينى



الشباب الجدد أنقذوا "ولاد اللذينه"

تأتى مسرحية "ولاد اللذينه" ضمن سلسلة أعمال أسامة أنور عكاشة التى قدمها للمسرح مؤخراً، وفى فترة وجيزة بداية من "الناس اللى فى التالت" مروراً "بعز الضهر".

وتجتمع هذه الأعمال فى محاولة تحليل واقع المجتمع وظروفه التى جعلته مجتمعا متغيراً ومتفسخاً نتيجة للمتغيرات الاجتماعية والسياسية التى مر بها المجتمع المصرى.

ولعل أسامة أنور عكاشة مولع بهذا الأسلوب التحليلى والرصدى للمجتمع والمتغيرات التى تطرأ عليه والتى بالطبع تؤثر على الإنسان فيه، ذلك ما نراه فى أعمال أسامة أنور عكاشة التليفزيونية التى برع فيها مقدماً تحليلاً عميقاً للظواهر فى المجتمع من خلال إجادته لتصوير الشخصيات واختيار اللحظات الدرامية المكثفة.

إلا أن الأمر فى المسرح يبدو مختلفاً ليس فى مسرحية "ولاد اللذينه" فحسب بل فى الأعمال كلها، وإن كانت "ولاد اللذينه" تبدو العيوب فيها أكثر وضوحاً.

فالمسرحية تغوص فى المجتمع المصرى حاول الكاتب فيها أن يجمع حيتان المجتمع مع ضحاياهم فى مكان واحد؛ لذلك اختار المكان "فيلا" الأب الرجل الكبير صاحب المال الوفير، لكنه يجمعه بطرق غير شرعية أهمها عقد صفقات مع الرجل العربى مع تقديم كل وسائل الإغراءات خاصة المتع الجنسية مع الفتيات، والأب ذاته يعشق هذه المتع.

ولذلك لم يكن غريباً أن يكون ابنه من النوعية نفسها، فالأب مشغول بجمع المال والصفقات، بينما الابن مشغول بصرف المال على ملذاته لذلك يجمع أصدقاءه معه على حفل بنات أتوا بهن كصيد ثمين، فى الوقت نفسه الذى لا يعرف أن والده موجود بالفيلا، ومن خلال هذه المفارقة تتم الأحداث، حيث يصل العربى إلى الفيلا وبينما الابن وأصدقاؤه فى الدور الأسفل يكون الأب فى الدور العلوى، وحينما يخرج الابن وأصدقاؤه يهبط الأب وأصدقاؤه أيضاً، وهكذا.

ويحاول عكاشة أن يحلل ظاهرة الانحلال الأخلاقى وفساد الشخصيات من خلال تواجد هذه الشخصيات؛ إلا أن قدرته على تكثيف الحدث الدرامى وكذلك تصوير الشخصية المسرحية فى المسرح، وأيضا تركيز الفعل، تبدو أقل من قدرته فى الكتابة للتليفزيون التى تتيح له مساحة أكبر زمنياً ولا تحده وحدات درامية مثل وحدة المكان، ووحدة الزمان، أو حتى وحدة الموضوع، وهو ما أوقع فيه نفسه فى هذه المسرحية حيث تبدو الأحداث راكدة ومفتعلة، فالبداية من خلال محمود الجندى الشاب الذى لا يجد عملاً فينصحه عمه بأن يعمل لصاً؟ وبالفعل يدخل إلى الفيلا ليسرقها ويعاود السرقة، وفى لحظة ما يصل أصحاب الفيلا فيتجسس عليهم ويعرف الأسرار كلها ويعمل على إنقاذ الفتيات التى يرى أنهن مظلومات وتساعده الظروف الصدفوية فى ذلك حينما تسقط إحدى الفتيات مريضة منهكة وبحيلة ساذجة يقطع الكهرباء ليستطيع خطف الفتاة، وعندما تعود الكهرباء يكتشف الجميع الاختفاء فيبدأون مرحلة البحث بعد أن اعتقدوا أن الفيلا مسكونة، وتظل هذه الأحداث ما بين اختفاء الفتاة وظهورها وانقطاع الكهرباء وعودتها أكثر من مرة حتى يحدث تجمع للأب وأصدقائه والابن وأصدقائه ويظهر لهم أخيراً ذلك اللص الذى يقدم لهم محاضرة وخطبة هى سمة من سمات المسرح فى الستينيات والتى "أكل عليها الزمن وشرب" باعتبار أنها حديث مباشر للجمهور يخرج عن إطار قدرة المؤلف على تقديم فعل درامى، فتكون الحيلة هى الخطبة الموجهة للجمهور حتى وإن كانت موجهة إلى الأب وأعوانه فهى فى النهاية خطبة موجهة للمجتمع الفاسد الذى أصبح المال يحكمه وبلا أخلاقيات فسقطت الفتيات تحت حاجتهن إلى الحياة.

لكن الأغرب فى هذه الخطبة أنها تأتى على لسان اللص الذى لا ينكر أنه لص لكنه يدافع عن نفسه بأنه لص صغير ويدين الأدب وأعوانه لأنهم اللصوص الكبار فى محاولة لأن يجعلهم أسباب اتجاهه إلى السرقة وأسباب سقوط الفتيات.

وقد كانت هناك فرصة للمؤلف أن يحلل أسباب السقوط الأخلاقى بشكل أكثر عمقاً لكن لم يحدث ذلك. لذلك جاءت الأحداث بطيئة ومملة رغم محاولات الكوميديا وكذلك جاءت الشخصيات مسطحة وباهتة الأمر، الذى انعكس على العرض.

فقد اعتمد العرض على ديكور عادل يوسف شديد الفخامة للفيلا الفخمة، مستخدماً جماليات رقيقة، رغم أنه يشبه ديكور أعمال قديمة مثل "الدخول بالملابس الرسمية" وغيرها، لكنه استطاع أن يضفى جماليات ممتعة ومعبرة عن ثراء صاحب القصر.

أما التمثيل فقد افتقد الجميع للشخصيات العميقة ذات الأبعاد، لأن الشخصيات تبدو مسطحة، فالأب محمود الحدينى له جانب واحد هو السعى إلى المال وإلى الملذات، ويقدم كل التسهيلات اللاأخلاقية من أجل ذلك.

وأيضاً مساعده يوسف داود يأتى أداؤه نمطياً يعتمد على تكوينه الجسدى والذى يظهر من خلال الأداء، غباء الشخصية وهو ما يتناقض مع كونها مساعداً للأب ومديراً لأعماله، كذلك العربى "محمد متولى" يعتمد على شخصية العربى النمطية التى انتشرت فى السينما والمسرح منذ السبعينيات والثمانينيات.

كلاكيت للمرة الثانية

وإذا كان العرض قدم من قبل من خلال مجموعة ممثلين شباب تم تغييرهم لأسباب خاصة بمشاكل الكواليس، لكن هذا التغيير يعتبر فرصة للمقارنة بين الأداء عند كل مجموعة من المجموعتين خاصة وأن مستوى الأداء التمثيلى اختلف وتباين فى الحالتين، حيث نجحت المجموعة الثانية فى ضبط إيقاع العرض والارتفاع بمستوى التمثيل، فنجد فى الحالة الأولى تامر عبد المنعم، ومحمد حافظ وهما شابان مستهتران فعبد الحافظ نموذج آخر للأب المستهتر، الباحث عن ملذاته وإن كان الأب يسعى لكنز المال، بينما الابن ينفق المال على الملذات والسهرات الخاصة مع الفتيات فى صحبة أصدقاء السوء، وهى ملامح سطحية للشخصية تجعل منها شخصية نمطية تشاركها فى ذلك الشخصية التى يؤديها تامر عبد المنعم والتى تتشابه معه فى الصفات نفسها، وهما معاً لا يفعلان شيئاً داخل الحدث أكثر من البحث عن الفتاة المختفية أو الاستهزاء من الأب وضيوفه، لذلك جاء الأداء منها ضعيفاً، بل سعى كل منهما إلى محاولة الإضحاك التى تفوق قدراتهما، بل وساهمت فى التأثير السلبى على إيقاع العرض، خاصة وأنهما لم يجتهدا فى البحث عن ملامح للشخصية حتى ولو كانت نمطية.

ذلك ما ينطبق أيضاً على أدوار الفتيات الثلاث هن شخصيات بسيطة تشترك اثنتان فى أنهما متعودتان على مصاحبة الشباب بينما الثالثة هى الشخصية الأعمق والتى من خلال مونولوج لها نعرف أنها أكثرهن براءة وأن ظروف الحياة هى التى دفعتها إلى مصاحبة الشباب لكنها لم تتحمل الموقف وهى المريضة بالقلب، الأمر الذى ينتهى بوفاتها فى النهاية حفاظاً على براءتها وقد نجحت ياسمين جمال – التى ظلت دون أن ينالها التغيير فى هوجة تغيير الممثلين – فى أداء الشخصية البريئة المريضة، واستطاعت من خلال الصوت الضعيف التأكيد على الشخصية وكسب التعاطف معها مع قدرتها أيضاً على الأداء الجسدى الراقص، وبملابسها البيضاء المعبرة عن الشخصية وهى إحدى مميزات ملابس محمد عزام، وتصميم حركى لنيير حمد، بينما كانت رشا سامى، وعزة سعيد معتمدات على أساليب الإغراء من خلال الملابس الساخنة العارية، وإن اتسم أداء عزة سعيد بالجدية، وعندما تم إعادة العرض بممثلين آخرين حدث التغيير الكبير نحو الانضباط حيث استبدل عمرو عبد العزيز ورامى سمير وحيد بدلاً من محمد عبد الحافظ، وتامر عبد المنعم، واجتهد عمرو، ورامى فى تقديم الشخصيتين النمطيتين، ولكن بأساليب جديدة، حيث أضافا لهما سمات معاصرة مما يسمى (الشباب الرِّوش) وطريقة الشباب سواء فى الحركة أو الكلام والطريقة النمطية المعاصرة للاستهتار ونجحا، إلى حد كبير، فى وضع ملامح أخرى أضفت الحيوية على الشخصيات، وأكدت على تفاهتها وإهمال الآباء فى تربيتهم، واستطاعا أن يوضحا إدانة لآباء، وأنهما أيضا ضحايا، كذلك نجحا فى تقديم لمحات كوميدية نجحت فى إنقاذ العرض وإيقاعه العام، وأيضا أضافت تفاعلاً مع الجمهور خاصة وأن عمرو ورامى لهما حضور وقبول لدى الجمهور بعكس تامر وعبد الحافظ.

أما العنصر النسائى فقد تطور أداء رشا سامى للأفضل بالاهتمام بالأحاسيس الخاصة بالفتاة اللعوب والتى تنتمى لبيئة فقيرة، لكنها تنكرها وهو ما تشارك فيه إيمى سمير غانم التى حلت محل عزة سعيد، فهى ابنة بيئة شعبية فقيرة، لكنها تسعى للحظات متعة، وبينما كانت عزة سعيد تجمع ما بين الاهتمام بالأداء والأحاسيس والاهتمام بالإثارة عن طريق الملابس العارية جاءت إيمى مهتمة بالشكل الخارجى لفتاة معاصرة كمعظم من نراهم فى الحياة بينما الأداء اجتهادى ومخارج ألفاظ ضعيفة لكنها فى المجمل مجتهدة تحتاج إلى تجارب عديدة وتدريبات حتى تصل إلى مستوى مقنع، أما هبة السيسى فاهتمت بالشكل الخارجى والملابس الساخنة لكن الأداء به كثير من الجمود وعدم الإقناع بصدق الإحساس فجاء الأداء وكأنه تسميع للجمل برتابة ودون تلوين صوتى، ويقف ياسر فرج فى الحالتين باجتهاد واضح وأداء متميز ساعده أنه أكثر الشخصيات وضوحاً فهى شخصية غريبة ترفض بعض أفعال أصدقائه لكنه فى الوقت نفسه منضم إليهم ويحذو حذوهم لكن يبدو أنه متورط، لكن بلا سبب واحد، واستطاع ياسر بصدق الإحساس الممزوج بروح الشباب المعاصر.

بينما جاء محمود الجندى متزناً فى أدائه لشخصية الشاب اللص معتمداً على خبرته وعلى استدرار تعاطف الجمهور معه من خلال المونولوجات غير المنطقية التى تخاطب الجمهور بلسان المؤلف دون أن يكون لها مبرر درامى ولا تناسق مع طبيعة الشخصية حتى لو بررها بأنه حرامى صغير يهاجم اللصوص الأكبر الذين ضيعوا البلد، إنها خطب رنانة انجرف فيها أحياناً إلى الأداء الميلودرامى.

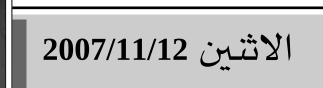
أما منير مكرم فى دور "الدكتور" والذى حل محل محمد عبد المعطى، فقد جاء مجتهداً مستفيداً من كوميديا الحركة المشهور بها مستخدماً جسده وصوته لتقديم شخصية مسطحة بسيطة ودور قصير نجح فى جذب أنظار الجمهور كما كان محمد عبد المعطى لكن بطريقة مختلفة اشتهر بها أيضا وكان ناجحاً.

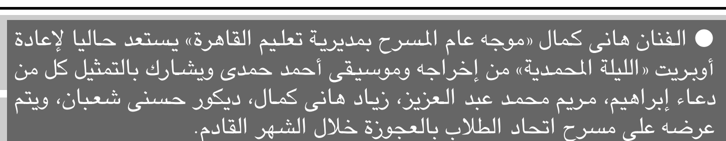
وأمام هذا الوضع جاء الإخراج تقليدياً بسيطاً، بل إن الحركة فى كثير من الأحيان تبدو عشوائية لكن فى الوقت نفسه لا تقدم الصورة الممتعة للجمهور، ومع ذلك حاول محمد عمر مخرج عروض أسامة أنور عكاشة أن يقدم رؤية فكرية فلم يجد سوى تلك اللحظة التى غطى فيها الصالة بقطعة قماش، وكأن الكل يدفن من جراء هؤلاء اللصوص الذين قفزوا إلى مصاف علية المجتمع رغم أن النص لم يوضح سلطة هؤلاء «ولاد اللذينه» وابتعد عن تقديم استكمال لتحليل واقع المجتمع من صعود رجال – بثرواتهم التى لا تعرف من أين أتوا بها – إلى السلطة؟ لكن كل ذلك اجتهاد من المخرج الذى اعتمد على الإضاءة لتقديم لحظات متعة سحرية وساعده مجموعة الممثلين فى الحالة الثانية فى ضبط الإيقاع.

إن عرض "ولاد اللذينه" يطرح تساؤلات غير فنية أنها تساؤلات إدارية عن كيفية موافقة لجان القراءة على مثل هذه النوعية من النصوص والتى سبقها "نساء السعادة" وغيرها حتى وإن ادعى أصحابها أنها أعمال ناجحة بمقياس الشباك، فنحن نعرف كيف يتم تجميع شباب فى سيارات بطرق خاصة كرحلات لهذه الأعمال بعد دفع جهات أخرى لأثمان التذاكر أو كيف يدفع العاملون فى هذه الأعمال للشباك ليذكر أنه عمل ناجح، وحتى لو شاهده الكثيرون فماذا تقدم مثل هذه الأعمال من رؤى فكرية وفنية لجمهورها.. ولنا فى "روايح" و"النمر" تذكرة.

محمد زعيمه

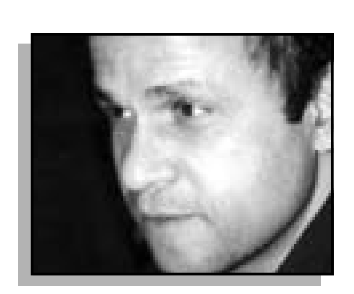
● ما هو المسرح الثرى إذن؟! إنه ذو شخصية، كالمذعور، المصاب بهوى السرقة، طفيلى يحيا على تقدم وإبداعات أنساق فنية أجنبية، يبنى عروضا / هجينية، هى مزيج من الأشكال والصيغ التى تنعدم فيها النغمة الواحدة، عدا أنها متفرقة غير متوحدة فنيا، تضيِّع المسرح باعتباره "فنا مستقلا" له خصوصيته وذاتيته.





3 دقات

● الفنان هانى كمال «موجه عام المسرح بمديرية تعليم القاهرة» يستعد حاليا لإعادة أوبريت «الليلة المحمدية» من إخراجه وموسيقى أحمد حمدى ويشارك بالتمثيل كل من دعاء إبراهيم، مريم محمد عبد العزيز، زياد هانى كمال، ديكور حسنى شعبان، ويتم عرضه على مسرح اتحاد الطلاب بالعجوزة خلال الشهر القادم.



فى عرضين مسرحيين من عروض الهواة

التعرى قطعة قطعة

■ أحمد عبد الرازق أبو العلا

مفارقة لافتة عكستها رغبة أبناء شهيد محرقة مسرح بنى سويف المخرج الراحل (صلاح حامد) ، فى تقديم عرض مسرحى يحمل اسمه ، وهى اختيارهم لنص (التعرى قطعة قطعة) للكاتب (سلافومير مروجيك) ، وهو نفس النص الذى سبق أن قدمه شهيد محرقة بنى سويف المخرج الراحل : (حسنى أبو جويلة) فى موسم - 1992 1991فى نادى مسرح زفتى ، وقام أصدقاؤه بإعادة تقديمه – بكامل عناصره – وفاء لذكراه .. والمفارقة هى أن اختيار نص العرضين ، يعكس تلك الجدية التى تحلى بها من رحلوا ، ومن آثروا السير على الدرب نفسه من الجدية ، النص ليس من النصوص السهلة ، أو السطحية ، بل إنه – على الرغم من قصر حجمه – يُعد من أشهر النصوص القصيرة التى تعالج فكرة الحرية ، ومفهومها ، تلك الفكرة التى عاركها عدد كبير من كتاب المسرح ، لكنها – هنا– جاءت بشكل مختلف تماما ، حيث إن الكاتب أراد أن يقوم بتعرية المشاعر الداخلية للإنسان ، حين تُفقد حريته وتُسلب أمام عينيه ، ولا يستطيع أن يفعل شيئا تجاه القامع ، حيث لم يكن محصنا بشكل كافٍ للدفاع عنها ، بسبب أنه كان يتعامل معها باعتبارها شعارا يتردد ، لا باعتبارها فعلا يُمارس .. وفعل التعرى هنا ، لم يكن المقصود به فعل (الاستربتيز) بصورته الواقعية وهى أن يتعرى الإنسان من ملابسه قطعة قطعة ، مثلما تفعل الغانيات فى مواخير الجنس ، وإلا لأصبح الأمر مجرد أداة لجذب الجمهور إلى مشاهدة تحيله إلى الصورة الواقعية التى أشرت إليها ، لكنه التعرى أمام الذات ، التعرى أمام النفس ، لكى تعيد صياغة المفاهيم من جديد ، بشكل تستطيع معه أن تقاوم ، لحظة الاحتياج إلى المقاومة ، وتدافع لحظة الاحتياج إلى الدفاع ، وتهاجم أيضا، لحظة الاحتياج إلى الهجوم .. لكل هذه الأسباب ، أقول إن اختيار هذا النص من قبل هواة ، يعد أمرا يستحق الشكر والاهتمام ، لأنهم لم يرتكنوا إلى الاختيارات السهلة ، كما يفعل غيرهم من الهواة ، والاختيار الصعب هو الذى يتيح الفرصة أمامهم لدعم مواهبهم ، ووضعها على الطريق الصحيح ، فإذا كان أبناء صلاح حامد –وهم مجموعة من شباب المسرح الذين تربوا على يديه حين كانوا أطفالا صغارا ، يدربهم فى مسرح الطفل بقصر ثقافة الفيوم –إذا كان هؤلاء قد اختاروا الصعب ، بمجرد بلوغهم سن الرشد ، ومازالوا فى بداية مرحلة الشباب ، فإنهم يستحقون أيضا ، الاهتمام والمتابعة ، والتشجيع ، والمؤازرة ، ووضعهم فى دائرة الضوء النقدى ، لتدعيم تجاربهم القادمة ، حيث إنهم يسيرون على الطريق الصحيح ، الذى سار عليه من قبلهم الراحل (حسنى أبو جويلة) وكان شابا حين قدم نفس النص فى نادى مسرح زفتى . ورأينا اختياراته الجادة ، تفصح عن نفسها ، حيث قدم : (الأولاد الطيبون يستحقون العطف) لتوم استوبارد فى موسم - 1992-1993 و(الفصول الأربعة) لأرنولد ويسكر فى موسم 1993 -1994 و(الزائر) لمونويل مارتينيت فى موسم 1994-1995 و(الأقوى) لسترندبرج 1996 و(فرانك الخامس) 1995 و(الرجل الذى أنقذوه) لدورينمات 1995 ثم قدم فى مسرح الثقافة الجماهيرية: (الأستاذ) 1998 و(طقوس الإشارات والتحولات) لسعد الله ونوس– 1999 و(الأيام المخمورة) لونوس أيضا فى عام 2000 و(اليهودى التائه) ليسرى الجندى فى عام 2001 تلك الأعمال تكشف – كما ذكرت – الجدية التى كان يتحلى بها المخرج (حسنى أبو جويلة) وينبغى أن يتحلى بها كل مخرج جديد، إذا أراد أن يكون له دور إيجابى فى حركة مسرح الهواة ، كما فعل – أيضا – أصحاب عرض الفيوم ، الذين سأشير إليهم بعد قليل .

النص المسرحى

هذا النص – كما ذكرت– يتعرض لفكرة الحرية ، من خلال معالجة (ميروجيك) لها باختياره موضوعا بسيطا ، حيث يستحضر رجلين ، ويضعهما– معا– داخل مكان مغلق يشبه السجن أو المعتقل ، لا يعرفان كيف دخلا هذا المكان ، ومن أدخلها، ولذلك نتابعهما أثناء حديثهما مع بعضهما البعض ، لنكتشف أن كل واحد منهما يقدم مفهومه عن الحرية، ليس بطريقة مباشرة ، ولكن اعتمادا على أسلوب التداعى الحر ، الكاشف عن الذات ، ومن خلال تعرية المشاعر الداخلية ، نتعرف على الاختلاف بين مشاعرهما ، فأحدهما يتحدث عن الحرية ، وكأنه ليس فاقدا لها ، يطمئن نفسه أنه يملك حرية الخروج من المكان فى الوقت الذى يختاره ، ولذلك لا يفعل شيئا من أجل ذلك إلا الكلام ، بينما الآخر ، نراه مهموما ويريد التخلص من تلك القيود ، والخروج من المكان بسرعة ، لشعوره بأنه يفقده آدميته ، وإنسانيته ، نرى معنويات الأول مرتفعة ، بينما معنويات الثانى فى الحضيض ، الثانى المتمرد يحاول الخروج بحثا عن أى أحد يساعده ، ولذا يطرق بحذائه على جدران الزنزانة ليدخل إليه رجل لا يتحدث ، يشير فقط بيديه ، ويدفع كل واحد منهما إلى قتل الآخر ، ويتحقق له ما أراد ، حين يموت الاثنان . والسؤال الآن هو : كيف تعامل كل من المخرجين (حسنى أبو جويلة) و(محمد بطاوى) مع هذا النص إخراجيا ؟؟

عرض زفتى: (مهرجان ميت غمر الخامس عشر)..

فى عرض المخرج الراحل حسنى أبو جويلة ، نراه يقدم تفسيرا للنص معتمدا على عناصر متعددة من عناصر العرض المسرحى ، إذ إنه قدم شخصية القامع على هيئة دمية ضخمة متحركة ، يده اليمنى ممدودة إلى الأمام وثابتة، وكأنها داخل جبيرة من الجبس، بينما اليد اليسرى مخبأة داخل الجبيرة نفسها التى استخدم فيها خامة قماش الإسفنج، الذى لفه على النصف العلوى من جسد الممثل ، وباللون الأصفر ، واضعا الخامة نفسها على رأسه ووجهه ، بما يعطى انطباعا بأن هذا الشخص بلا ملامح ، ومشوه ، وهو بحركته



3 طلقات



مجرد أداة فى يد آخرين ، يقوم بتنفيذ أوامرهم ، هذه الرؤية عمقت من مفهوم القمع فى المسرحية ، لأن القمع لا يمكن أن نتهم من يقوم بتنفيذه فقط ، بينما نتغافل عن السلطة العليا التى تصدر الأوامر .. هذا فضلا عن أن المخرج (حسنى أبو جويلة) كان واعيا بأن فعل التعرى لم يكن المقصود به ، ذلك التعرى الواقعى ، بل هو التعرى المجازى الرمزى ، ولذلك لم يجعل ممثليه يقومان بفعل التعرى ، عن طريق خلع الملابس ، بل عن طريق التداعى ، والكشف الداخلى ، وتعرية المشاعر .. وفعل القتل لم يكن ماديا ملموسا على خشبة المسرح ، بل قدمه بشكل رمزى ، يتوافق وكل الأدوات الأخرى التى ابتعدت عن الواقعية تماما ، وركزت على الرمز والتجريد ، وصولا إلى المعنى والدلالة ،إذ قدم فى نهاية عرضه بروازا خشبيا ، فى أعلى جانبه الأيمن شريط قصير من القماش الأسود، مشيرا به إلى الموت ، فى اللحظة نفسها التى نرى فيها المقموعين يدخلان داخل البرواز المعلق فى أعلاه حبل المشنقة ، بما يشير إلى موتهما مشنوقين . لجأ أيضا إلى استخدام الحبل الغليظ ، الذى يمسك بطرفه كل ممثل على حدة ، بما يعطى دلالة على أن كلاً منهما مشدود للآخر، وأن مصيرهما واحد ، توظيف كل هذه المفردات ساعد على توضيح المعنى ، وتفسير النص بشكل يُحسب للمخرج الذى لم يتدخل كثيرا فى النص الأصلى بل حافظ على رؤية مؤلفه وأضاف إليها ، وتلك – فى حقيقة الأمر – هى الوظيفة الفاعلة للمخرج الجيد .

أصدقاء (حسنى أبو جويلة) فى مهرجان ميت غمر الخامس عشر وأبناء (صلاح حامد) فى مهرجان شبرا الخيمة الخامس عشر

الممثلون (أحمد سالم – وائل شاهين – محمد كمال – بيتر نادر) كانوا جميعا على درجة كبيرة من الفهم ، خاصة الممثل (أحمد سالم) ، ومعه الممثل (وائل شاهين) ، بينما كان محمد كمال هو الممثل الصامت ، داخل جبيرة قماش الإسفنج، ومعه مساعده الصامت – أيضا – بيتر نادر، حركتهما كانت متوافقة مع الدلالة التى أرادها المخرج .. صحيح أن هذا العرض الذى قدمه (أبو جويلة) فى عام 1992 لم يحتفظ الممثلين أنفسهم ، إلا أن الممثل الرئيسى (أحمد سالم) كان هو نفسه ممثل هذا العرض ، فى حين أنه تم استبدال الممثلين الآخرين بعناصر جديدة ، أدوا بشكل جيد برغم قلة البروفات . وكانت الموسيقى التى قام باختيارها (سامح الشامى) مناسبة للأجواء المتوترة ، ولحظات الصمت القاتل ، لأنها اعتمدت على وتريات ودقات موحية .

عرض الفيوم: (مهرجان شبرا الخيمة الخامس عشر).

وفى مهرجان شبرا الخيمة الخامس عشر شاهدنا النص نفسه فى عرض أخرجه (محمد بطاوى) ، وهو شاب صغير لم يتجاوز بعد العشرين من عمره .. وكان قد قدمه بفرقته فى بيت ثقافة سنورس بالفيوم ، العام الماضى ، واشترك به فى مهرجان الجمعيات الثقافية للمسرح وحصل على بعض الجوائز ، وحين قرأت على البامفليت عبارة : أبناء صلاح حامد يقدمون (التعرى قطعة قطعة) ، أيقنت أن النكبة التى أصابت أسرته ، باستشهاده ، واستشهاد ابنه معه ، وإصابة أبنائه الثلاثة بإصابات بالغة ، فى حادث محرقة بنى سويف ، أيقنت أنها لم تؤثر كثيرا فى إيمان تلك الأسرة التى دفعها الأب إلى حب المسرح ، واحترام رسالته ولم تؤثر فى إيمانها بمواصلة السير على الطريق نفسه الذى سلكه الأب ، ودفع حياته ثمنا لما آمن به وأحبه ، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد ، بل تعداه إلى مظهر آخر من مظاهر الحب تجلى فى احتضان أبناء (صلاح حامد) هؤلاء الذين كانوا أطفالا بالأمس ، يحتضن مواهبهم الصغيرة ، من خلال ورشة تدريب الأطفال التى قام بإنشائها فى قصر ثقافة الفيوم، هؤلاء هم أنفسهم ، وبعد أن شبوا عن الطوق ، يقدمون عرضا مسرحيا متألقا وبسيطاً... والمخرج (محمد بطاوى) استطاع توصيل الرسالة، بأسلوب بسيط ، اعتمادا على ممثليه الثلاثة (يوسف ممدوح – باسم نبيل – محمد منصور) الذين بذلوا جهدهم فى إبراز المعاناة النفسية ، خاصة للشخصيتين الواقعتين تحت طائلة القمع ، وكان الممثل الثالث الذى لم ينطق حرفا واحدا موصلا جيدا لانفعالاته ،معتمدا على التعبير بوجهه فقط . الوضوح فى معالم الشخوص المسرحية ، يعود إلى المخرج الذى استطاع أن يضع كل ممثل فى مكانه الصحيح ، ولكن الإعداد الذى قام به (علاء عبد القوى) لنص (ميروجينك) أثر على ملامح الشخوص المسرحية، حيث تم حذف مقاطع ، كان من الممكن أن تساعد المتفرج للتعرف أكثر على طبيعة الشخصية ، وتبرير انفعالاتها ، ومواقفها ، هذا الابتسار الذى حدث فى النص ، أثر بشكل واضح على تلك المسألة ، وإن لم يؤثر على رسالته ، ولذلك فإن إعداد النص المسرحى، أو أى نص يتطلب وعيا وجهدا من المُعد، بحيث لا يبدو وكأنه اعتداء على النص الأصلى، كما يحدث الآن فى معظم النصوص التى يقوم المخرجون بإعدادها ، أو جلب دراماتورجى للقيام بتلك المهمة المقيتة ، والمخرج الشاب فسر النص على العكس من تفسير حسنى أبو جويلة ، من زاوية واقعية تماما ، إذ إنه جسد فعل التعرى فجعله (استربتيز) أى أن الممثل صار يخلع ملابسه قطعة قطعة ، بناء على أوامر القامع ، لنرى علامات التعذيب فوق الأجساد ، ونرى لون الدماء الحمراء فوق الجلد ، فضلا عن أن المخرج جعل – أيضا – فعل القتل فعلا واقعيا تماما ، حين جعل الممثل الذى كان يؤمن بالحرية كشعار فقط ، يقوم بطعن زميله بالخنجر الذى أعطاه له القامع لتنفيذ المهمة ، بعدها نرى القامع يرفع بيديه حبلا غليظا على هيئة مشنقة ، ليضعه أعلى رأس الممثل الثانى ، بما يشير إلى شنقه ،وذلك التفسير الواقعى ، ربما أثر بعض الشىء على قيمة معالجة النص الأصلى للفكرة المحورية، واعتماد المخرج (محمد بطاوى) على موتيفات بسيطة (أشكال لكف اليد) وخامات أبسط (شرائط من السيلوفان) ، برؤية تشكيلية وضعها (مراد الطلاوى) جاءت بديلا عن الديكور ، وجاء ت موحية ومعبرة ، حيث إن خشبة المسرح بدت أمامنا وكأنها حظيرة قذرة ، لا تصلح للوجود الآدمى ، وتلك سمة من سمات البساطة، التى تميز عروض الهواة الجيدة ، ولقد استعان المخرج بموسيقى أعدها (أحمد سلامونى) فكانت عنصرا بارزا فى هذا العرض ، إذ إنها أحدثت توترا مماثلا للتوتر الذى تعيشه الشخوص ، ولم تكن مجرد حلية بلا دلالة .

الفرق – إذن– بين العرضين هو منهج التفسير الذى جاء عند (حسنى أبو جويلة) رمزيا ، وجاء عند (محمد بطاوى) واقعيا .. ولكل رؤية من الرؤيتين تأثيرها الفاعل على المتلقى ..

●إن أسلوب تعليم الممثل فى هذا المسرح يرمى ليس لتعليمه شيئاً ما، بل تنقيته من شوائبه، وتخليصه من العقبات والأسوار التى تقف حجر عثرة فى "المرحلة الروحية" أمام جهازه، فعلى جهاز الممثل أن يتخلص من كل هذه العقبات، بطريقة لا تسمح بتواجد أى اختلاف بين النبض الداخلى للممثل ونبضه الخارجى.



● احتفالا بذكرى الكاتب توفيق الحكيم تقدم فرقة أوبرا فيينا أوبرا «سليمان الحكيم» وأوبرا «شهرزاد» على المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية مساء الثلاثاء 13 نوفمبر الجارى، فى إطار برنامج يحتفى بذكرى رحيل وميلاد عدد من رموز الفن المصرى أعدته دار الأوبرا برئاسة الفنان د. عبد المنعم كامل.



سور الكتب

صافيناز كاظم تفتح ملف المسرح المصرى

لا يستطيع كائن من كان قراءة المشهد الثقافى والنقدى المصرى على مدى العقود الأربعة السالفة، دون إدراج الكاتبة القديرة "صافيناز كاظم"، وعلى الذين يحاولون حذفها من هذا المشهد، أن يكفوا عن هذه المحاولات، لأنها ببساطة محاولات بائسة ويائسة، و«صافى» موجودة بقوة فى جذور وعروق ونبض الثقافة المصرية عموماً، والنقد المسرحى خصوصاً، وهذه المقدمة التى لابد منها، والتى تشبه الهتاف، لا تعنى أنك تتفق تماماً مع كل ما تكتبه صافى، فهذا مستحيل، ففكرة التطابق بين الأفكار ووجهات النظر والتذوق بين الناس غير واردة، وبالتالى غير حميدة، ولكن الخلافات والاختلافات، وربما التناقضات هى التى تعطى المشهد ثراءه وفاعليته، وهذه الخلافات والاختلافات التى تثيرها صافيناز – تقريباً – فى كل ما تكتب، هى التى تعطى كتاباتها طعماً مختلفاً ويجد المرء نفسه منجذباً – بقوة – للاختلاف مع هذه الكتابات أو الاتفاق مع صافيناز، نحن لا نعرف هذا الحياد البارد، وهذا السير على الأعراف، أنت مطالب بالاشتباك دوماً مع ما تكتبه صافيناز، أو مدفوع للتحالف مع هذه الكتابة.. لذلك فكتاباتها لا تفقد جدتها وجديتها دوماً، ودوماً – أيضاً – يعيد المرء قراءة ما كانت كتبته منذ زمن.

لذلك فكتاب: "من ملف المسرح المصرى فى الستينيات والسبعينيات" الذى صدر للكاتبة، يستحق القراءة والتوقف والتأمل.. لكننى أريد أن أورد بعض الملاحظات الشكلية، والتى لها مغزى نصفه تجارى، ونصفه الآخر سياسى وفكرى، الملاحظة الأولى هى أن الناشر – كتب على الطبعة: أنها "الطبعة الأولى"، وهذا مخالف للحقيقة، فالكتاب كان قد صدر عن ناشر آخر من قبل وكتب عليه بالبنط الكبير – الطبعة الأولى ديسمبر 1991 «والملاحظة الثانية تتعلق بتحريف العنوان، أو إعطائه صبغة جديدة، وعلى عكس ما تنطوى عليه النصوص النقدية التى احتواها الكتاب.. فالعنوان الأصلى للكتاب هو: (من ملف مسرح الستينيات)، ولكن الطبعة الجديدة، أضافت وحرفت ليصبح العنوان كما أسلفنا: (من ملف المسرح المصرى فى الستينيات والسبعينيات)، وأظن أن كتاباً يتناول مسرح الستينيات، فقط، هذا لا يقلل من شأنه، ولن يقلل من توزيعه، فيكفى اسم صافيناز كاظم – فخراً للدار – أن يوضع على كتاب... وإذا كانت هاتان الملاحظتان شكليتين، وربما لهما علاقة بالدار ذاتها التى نشرت الكتاب، فالملاحظة الثالثة أظنها – تتعلق بالكاتبة ذاتها، وهى حذف مقال عن الكاتب المسرحى على سالم، أو بالتحديد عن مسرحيته (البوفيه)، التى عرضت فى الموسم المسرحى عام 1967 وكانت "صافيناز" قد أثنت على هذا العرض وصاحبه ومخرجه وممثليه بشكل يشبه الفرح، فبعد أن أوردت رأيا ليوسف إدريس يقول: (على سالم صانع المسرح يتقدم بطيئاً لكن أكيدا، ليمثل ثقلاً جديداً فى الحركة المسرحية فى مصر، وأوردت رأيا آخر لعلى الراعى يقول: (على سالم هو الوحيد بين كتاب المسرح، الذى انتقل من الممارسة الفعلية، لفن المسرح على الخشبة إلى الكتابة له، وهذه ميزة كبيرة لكل كاتب مسرحى)، وبعد أن تورد صافى هذين الرأيين، تقول: (عندما أستبعد كلا الرأيين بوزن صاحبيهما الفنى، أكون قد ساندت ودعمت حماسى المتصاعد لفن على سالم وقدرته المسرحية المطردة النمو والنضج، وأكون كذلك قد حددت من البداية موقفى الحريص على هذا الفنان الشاب الذى لم يتعد الثالثة والثلاثين من عمره، والذى بدأ حياته الفنية باحثاً عن لقمة العيش من خلال عمله لاعباً يحرك الخيوط بمسرح العرائس)، وإذا كانت هذه هى المقدمة، فإن باقى المقال هتاف صريح لموهبة على سالم ، وتبشير واضح ومشرق بقدوم كاتب ومؤلف مسرحى ومخرج له مذاق خاص، نقتبس بعض فقرات منه، تقول صافى: (بعد "البوفيه" قدم على سالم مسرحيتين "البريمة أو بير القمح"، و"أغنية على الممر" فى عرض فذ من إخراجه بفرقة أسوان خلال مهرجان مسارح الأقاليم بالإسكندرية صيف 1968 ثم).. كان الجميل أنه استطاع بمجموعة من الممثلين الهواة فى مدينة بعيدة وبقروش قليلة أن يقدم عرضاً حياً متكاملاً حقق فيه حلم المؤلف الذى يود أن يؤلف ليحقق وجهة نظره فى الإخراج، وحلم المخرج الذى يود أن يؤلف ليحقق وجهة نظره فى التأليف).. ثم.. (إن على سالم تكوين مسرحى متكامل أحد وجوهه التأليف، لو قدم من خلاله فقط لكان تقديمه قاصراً، أحلم أن نعطى له فرصة كاملة فى عمل يقدم فنه من خلاله متكاملاً: تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً).. ويتضح من كل المقال أنه يتحدث عن عبقرية مسرحية جديدة وراسخة.. فلماذا يتم حرمان جمهرة القراء المعاصرين من معرفة شباب هذا الكاتب، وإذا كان قد تم حذف وإلغاء على سالم تماما من خارطة الحاضر الثقافية والمسرحية، فهل من حقنا أن نحذفه من الماضى أيضاً؟ لأسباب تتعلق بنزوة ارتكبها الكاتب بزيارته المشئومة لإسرائيل؟ أزعم أن ذلك ليس من حقنا، وكان من الممكن أن تورد الكاتبة ملاحظة: لماذا حذفت هذا المقال، وإذا كانت أبقتها كان من الممكن أن تبدى تحفظها على حاضر "على سالم"، دون حذف ماضيه، وتاريخنا ملىء بكل هذه المفارقات، مثلاً المحامى الشهير "إبراهيم الهلباوى"، لم يتوقف المؤرخون إلا عند حادثة دنشواى، وموقفه المخزى فيها، ونسوا كل مواقفه الوطنية الأخرى، وهذه قراءات أظنها ناقصة.. لذلك أنا أحتج على حذف كل ما يتعلق "بعلى سالم" وبتمجيد ماضيه المسرحى.

أظن أن الملاحظات قد طالت، وذلك لأنها تخص كتاباً للناقدة القديرة والمبدعة "صافيناز كاظم"، دون غيرها، ولأنها مؤثرة فلا تصلح القراءة العابرة، أو المرور العابر عند كتاباتها..

تقدم "صافيناز" فى بداية كتابها: سيرة ذات ثقافية منذ أن التحقت بكلية الآداب جامعة القاهرة، عام 1954 وعملت بعدها بدار أخبار اليوم، وذهبت تدرس المسرح فى جامعة كانساس الأمريكية عام 1960لتعود عام 1966 عازمة على أن تصنع من نفسها ناقدة مسرحية لمصرنا (كانت مصر ابنتنا العروس البهية التى تريد أن تجلب لها – لو شاءت – حليب العصفور، كنا نريد أن نزوقها ونجملها ونجهزها بكل ما ينقصها، وكانت مصر ينقصها الناقد المسرحى المؤصل حقاً لحمل مسئولية دفع النهضة المسرحية المرجوة لبناء وقيادة ما أردناه ليكون المجتمع الثورى الجديد،..". وتصنف "صافيناز" النقاد المسرحيين – آنذاك – إلى صنفين: الأول منهما يستند إلى معايير اعتباطية فى قبوله أو رفضه للعمل الفنى، مستخدما خفة الدم – إن توفرت – فى تمرير وتبرير مغالطاته، والصنف الثانى، هؤلاء الأكاديميون، التى تخلو كلماتهم من الروح، وخلطهم الأبدى بين "الأدب" و"المسرح"، رغم أن النص – فى عرف صافيناز – فى عرف البداهة المسرحية مجرد عنصر غير جوهرى فى الكيان المسرحى!!..

لذلك قررت صافيناز أن تكون ناقدة مسرحية، وأظنها نجحت فى ذلك... وهذا الكتاب هو ثمرة من ثمرات هذا الجهاد، رغم أن حقبة الستينيات، كانت حقبة حساسة، فهى تعترف بأن الستينيات: (كانت فترة انتعاش للمسرح المصرى، وهذا يعنى أن هناك كانت تجرى – رغم كل شىء – حياة نابضة تحركها دماء ثوريين أصلاء، ثم بدأ المسرح يزوى وينزوى مع مرور السبعينيات، وكان هذا دليل أن الموت خيم وانتشر جناحاه القاتمان).. فرغم الحركة النابضة، إلا أن الأخطبوط كان مستشريا وقامعاً ومانعاً وحابساً وكابساً على نفس الناس...، لذلك كان فرح صافيناز بمسرح الستينيات فرحاً منقوصاً، وبهجتها كانت بهجة مغموسة بالعلقم. فكان هذا الكتاب، الذى قست فيه على البعض، وأثنت فيه على البعض الآخر، فى سلاسة، وأسلوب قل أن يناظرها فيه أحد..

تبدأ صافى بمسرحية (الإنسان الطيب) لبرتولد بريخت، والتى مصرها شعراً الراحل "صلاح جاهين"، ووضع لها الموسيقى "سيد مكاوى"، وأخرجها "سعد أردش" وقام ببطولتها: سميحة أيوب، وعزت العلايلى، ورأت صافى أن سعد أردش أساء للمسرحية، ولم يدرك مغزاها، ولم يتعامل مع الأبجديات البريختية الواضحة، للدرجة التى شوه بها المسرحية، وضاع مع بريخت البريختيان الأصيلان - كما تقرر – مكاوى وجاهين.. وتسجل صافيناز بضعة ملاحظات سلبية على إخراج "كرم مطاوع" لمسرحية "شهر زاد"، وتعتبر أن مطاوع قد ألبس النص أثواباً لا تليق له، فدس من عندياته ومن ثقافته التى أتى بها من الخارج، فى داخل النص، ما جعله نصاً آخر.. فلا استطعنا أن نشاهد شهر زاد الحكيم، ولم نشاهد عرضاً جيداً... ولكن صافيناز تشيد بمسرحية "آه يا ليل يا قمر" للراحل "نجيب سرور"، من إخراج جلال الشرقاوى، وأزعم أن صافى فى هذا المقال ترتفع لغتها إلى درجة شاعرية تفقد هذا البعد الصارم الذى تتسم به مقالاتها، وتدخل ذاتها فى القراءة، وتتفاعل مع العرض، وهى تعرض له من زواياه العديدة، النص والإخراج والتمثيل والإضاءة والموسيقى... أما مسرحية "الزير سالم" لألفريد فرج فترميها بعدد من أحجارها النقدية الثقيلة، وتعتبرها إحدى الميلودراميات الركيكة، التى تتسم بـ "شكليات ومظاهر الحزن الخارجى الأجوف، والبطولة الخارجية الهشة، والكلمات الخارجية الفارغة"..

وبعد استعراض صافيناز لعدد من المسرحيات التى أعطت لعقد الستينيات جدته وجديته، تكتب عن مهرجان الإسكندرية لفرق المحافظات عام 1968 ..

ويبدو أن العروض التى تقوم بها المؤسسة – آنذاك – لم تكن إلا إهداراً للوقت.. تتساءل صافيناز فى هدوء! (ما هى الفكرة فى تكليف مهرجان مسرحى ممول من كدح الشعب ثم إهداره وقتله؟..) وتستطرد: (مهرجان فنى يبدأ فى خلسة من الصحافة والجمهور حتى نستشعر من خلال ركن الأخبار الطريفة حين تنقل أنباء لجنة التحكيم حيث: "فوجئت لجنة تنظيم المهرجان بغياب أكثر من نصف أعضاء اللجنة.. والسبب أن إدارة الثقافة الجماهيرية لم تتصل بأعضاء اللجنة بالقاهرة، ولم ترسل إليهم استمارات السفر، ولم تخطرهم بأماكن المبيت المخصصة لهم".. لاحظوا أن ذلك عام 1968. حتى لا يفهمنا المسئولون خطأ، وأتساءل بالمرة: هل حلت هذه المشاكل فعلاً؟.

أظن أن كتاب "صافيناز" الذى يحتاج لقراءة أشمل وأوسع، ليس كتابا نقدياً عن مسرح الستينيات، بقدر ما هو شهادة حية ونابضة وفاعلة، من قلب الأحداث، ومن داخل الظاهرة ذاتها، تستحق تقديراً وتحية لا تنتهى.

شعبان يوسف

الحضور الحى للممثل يتغلب على الصورة فى السينما

■ الكتاب : جماليات الإخراج بين المسرح والسينما.
■ المؤلف: د. هانى أبو الحسن سلام.

مستخدما المنهج التحليلى المقارن، ومنطلقا من الفكر الجمالى والأسس الفلسفية لجماليات الفنون، عالج د. هانى أبو الحسن سلام موضوعه (جماليات الإخراج بين المسرح والسينما) وهو موضوع الرسالة التى نال عنها المؤلف درجة الدكتوراه فى الفلسفة من قسم المسرح بكلية الآداب جامعة الإسكندرية، وأصدرها فى كتاب قسّمه إلى ستة فصول تناول خلالها جماليات الإخراج فى كل من السينما والمسرح وحدود العلاقة الجمالية التى تصل أو تفصل بين كل منهما.

ويشير المؤلف إلى أن فكرة البحث جاءته من تجربة المخرج "وليد عونى" وتحويله لأفلام "شادى عبد السلام" إلى المسرح، على خلاف السائد وهو تحويل الأعمال المسرحية إلى أفلام سينمائية، نظراً لأقدمية فن المسرح.

وقد أوضح المؤلف فى مقدمته النقاط الأساسية لمنهج البحث مع الإشارة إلى الأعمال التى تناولها بالتحليل والمقارنة. والتى انتقلت من السينما إلى المسرح والعكس.

فى الفصل الأول من كتابه تعرض المؤلف للأسس الفلسفية الجمالية التى انطلق منها إلى معالجة موضوعه، مستعرضاً مفاهيم الجمال منذ الإغريق إلى وقتنا الراهن، ليصل من خلالها إلى التعامل مع جماليات كل من العرض المسرحى والفيلم السينمائى.

كما تناول الكتاب/ البحث فى فصله الثانى علاقة المسرح بالسينما، وكيف تأثر كل منهما بالآخر، كما تناول الفروق الجمالية لكل منهما، مستعرضاً جمالية المونتاج كتقنية سينمائية فارقة فى خلق جماليات الفيلم.

أما فى الفصل الثالث فيتناول المؤلف بدايات تعامل السينما مع الشكسبيريات، مؤكداً على عظمة النص الشكسبيرى وعطاءاته التى أوحت لكثير من المخرجين بتحويلها إلى أفلام سينمائية ومازالت، كما تناول فى هذا الفصل فيلم "مس جوليا" وقارن بين جماليات عرضه فى السينما، وكيف تم تحويله إلى المسرح من خلال إحدى الفرق النمساوية، منحازاً إلى الآلة السينمائية وقدرة الفيلم على تصوير المشاهد الطبيعية، وحركة الناس فى الشارع من خلال توجيه زاوية الكاميرا ولقطاتها التى أبرزت تفوق إمكانات السينما مقارنة بالإمكانات المتاحة لخشبة المسرح.

كذلك استعرض المؤلف فى فصله الرابع الفروق الجمالية بين كل من فيلم «ريا وسكينة» الذى أخرجه صلاح أبو سيف، والمسرحية التى أخرجها الريحانى، ثم أخرجها لاحقاً حسين كمال لفرقة الفنانين المتحدين، وعلى عكس النتيجة السابقة؛ حاول المؤلف من خلال التحليل الجمالى والمقارنة إثبات تفوق عرض «حسين كمال» مرجعاً ذلك الأسلوب الـ"تراجيكوميدى" الذى اتبعه كمال فى مقابل "القالب الميلودرامى" وتوقف "أبو سيف" عند حدود الحادثة التاريخية مع بعض المبالغات فى إخراجه للفيلم.

ومتبعا المنهج نفسه تناول المؤلف الأسس الجمالية والإخراجية التى انطلق منها كل من مخرج الفيلم الأمريكى «قصة الحى الغربى» وجلال الشرقاوى مخرج المسرحية التى تحمل الاسم نفسه، مقارنا بين النهاية المأساوية للفيلم والنهاية التلفيقية القائمة على التصالح بين الطبقات فى المسرحية – على حد قوله– وقد خلص المؤلف إلى تفوق جماليات الشاشة – مرة أخرى – على جماليات الخشبة.

وقد خصص المؤلف فصله السادس لمناقشة جماليات فيلم "المومياء" لشادى عبد السلام، على مستوى التصوير الجدارى الفرعونى، ودقة اختيار الأماكن الطبيعية ذات الأبعاد الجمالية، من معابد وتماثيل، مشيراً إلى حساسية حركة الكاميرا فى تكوين الصورة البصرية، مقارناً بين جماليات الإخراج فى الفيلم، وما قدمه "وليد عونى" عند تحويله للفيلم إلى عرض مسرحى واستخدامه للغة الجسد وتوظيفه للسينوغرافيا، مشيراً إلى جودة العرض من ناحية المنظور، وتوظيف بعض التقنيات المسرحية الحديثة، كذلك عرَّج المؤلف على بعض الفروق بين الفيلم والمسرحية، منتهياً إلى تفوق جمالية الفيلم على جمالية العرض الذى قدمه عونى.

وفى خاتمة كتابه قطع المؤلف بأنه على الرغم من تفوق السينما تقنياً على المسرح، خاصة فى إخراج المشاهد الطبيعية ومشاهد العنف، والتى لا يستطيع مخرج المسرح تنفيذها بتقنياته، فإن المسرح بشخصياته التى تنبض بالحياة، والروح والمشاعر، تفوق أى تأثير فوتوغرافى، لأنها تخترق كل الحواجز لتصل إلى وجدان المتلقى. هكذا يصل المؤلف بعد كل إجراءاته التحليلية والمقارنة إلى أن الممثل بحضوره الحى يتغلب على الصورة.

ولا أدرى إلى أى مدى يمكننا اعتبار النتائج التى خلص إليها المؤلف "علمية" خاصة وهو يقارن بين وسيطين فنيين مختلفين، لكل منهما إمكاناته وجمالياته وسحره الذى ينبع من طبيعته، ومدى تأثيره، وهل يمكننا ببساطة أن نصل إلى ما وصل إليه الباحث من أن (الممثل بحضوره الحى) يتغلب على الصورة؟.



■ **محمود الحلوانى**

● عملنا فى "مسرحنا التجريبى" ينحو نحواً آخر، فنحن بداية نسعى للوصول إلى تحرير أنفسنا من الانتقائية من التعامل مع المسرح باعتباره مجرد "قص ولصق" من مختلف الأساليب والأدوات، وهذا يؤدى بالضرورة إلى التحديد الدقيق لجوهر المسرح، ويحافظ على وحدته واستقلاليته ، وعدم تكراره أو تقليده لنوعيات أخرى من العروض الفنية.

التأليف المسرحى والوعى بأسرار التقنيات وحيلها

■ الكتاب : فن العرض المسرحى
■ تأليف: د. نبيل راغب.



"غنى عن القول أن إجادة أى فن والنبوغ فيه رهن بالتمكن الكامل من أسرار صنعته. فالعمل الفنى كتعبير إنسانى متفرد ومشروط بحرفيات وتقنيات متعارف عليها، لا يمكن أن تصل للجمهور إلا إذا كان الفنان واعيا بأدوات التوصيل وقادرا على استخدامها الاستخدام الأمثل؛ فهى المفردات اللغوية التى ينطقها أمام جمهوره، وبدونها تنقطع الصلة بينه وبين هذا الجمهور، ويظل العمل الفنى حبيس صدر الفنان وقضيته الشخصية التى لا يهتم بها أحد سواه."

بهذه المقدمة ينطلق د. نبيل راغب فى تحليل الظاهرة المسرحية وطبيعة العرض المسرحى، مركزا فى تحليله على الجوانب الأساسية والرئيسية التى تسهم فى إنجاح هذا العرض، والتى بدونها يفشل العرض المسرحى، وتنقطع الصلة بينه وبين المتلقى، والذى هوالمتفرج بطبيعة الحال؛ وهو كما يؤكد فى مقدمة الكتاب أن هذه الدراسة تحلل قواعد اللعبة المسرحية وأسرار صنعتها فى ضوء الاجتهادات والابتكارات التى تركت بصماتها واضحة على مسيرة المسرح العالمى حتى أواخر القرن العشرين.

فى الفصل الأول: «التأليف». يحلل النص المسرحى المكتوب، إذ إنه لا وجود للعرض المسرحى بدون وجود أولا للنص المسرحى، فلا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحى عملها قبل عنصر التأليف، فالانتهاء من كتابة النص هو بمثابة البدء للإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى، وذلك للعمل ضمن الفريق القائم على إنتاج النص.

وصنعة التأليف المسرحى تحتاج إلى وعى عميق بكل تقنياتها وأسرارها وحيلها، وهذا الوعى كما يقرر الكاتب لا يأتى إلا من خلال قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص والتجارب المسرحية على مر العصور ومن بقاع مختلفة، بل يجب على الكاتب المسرحى أن يعيش حياة المسرح حتى يتشرب روحه.

يناقش د. نبيل راغب خلال هذا الفصل– الأطول فى عدد الصفحات– عددا من القضايا والمفاهيم المتعلقة بكتابة النص المسرحى، كالمفهوم الأساسى وطبيعة الحوار والدراما، ويفرق بين النص المكتوب والعرض المسرحى، إذ يظل النص متفردا بقدرته الخاصة والقابل للتأويل المتعدد، خاصة إذا كان النص جيد الصنع، متخطيا لحاجز الزمن وراهنية القضايا التى يناقشها، والتى تكون السبب فى اختفاء النص عندما تزول أسباب وجودها.

وإذا كان النص المسرحى هو المدونة الموسيقية، فإن العرض المسرحى هو أسلوب عزفها أمام الجمهور، وهو عزف لا يقتصر على السمع فقط، بل عزف بصرى، بقيادة مايسترو قدير هوالمخرج. لذا ينتقل المؤلف فى الفصل الثانى للحديث عن المخرج، وتتمثل المهمة الأولى للمخرج فى وضع التصور أو الخطة التى سيقوم فريق العرض المسرحى بتنفيذها، كل فى تخصصه، والتى تهدف إلى استغلال كل الطاقات المتاحة، وتجنب أى احتمال للتعارض أو التصادم فيما بينها، حتى يصل العرض للجمهور فى أفضل صورة ممكنة.

على المخرج أن يلعب دور الناقد والمشاهد ويقيم كل خطوة من خطوات الإعداد، فهو الذى يقوم بتفسير النص والتخطيط لكل العناصر الصوتية والمرئية التى ستشكل العرض فى النهاية، وعليه أن يسعى مع زملائه من الممثلين والفنيين والمصممين، وربما المؤلف نفسه لبلوغ أعلى درجات الإتقان، سواء بالنسبة للعرض ككل أوبالنسبة لكل عنصر من عناصره على حدة.

ليس هذا وحسب، فكما يقرر د. نبيل راغب أن وظيفة المخرج قد تمتد للإشراف على الشئون الإدارية والمالية الخاصة بالعرض، فهو أدرى من كل المشاركين فى العرض بطبيعة احتياجاته، وطريقة إدارته. فالمخرج هوالمسئول عن العملية المسرحية منذ أن يتسلم النص إلى آخر ليلة عرض، فربما برزت فى أثناء العرض ملاحظات لابد من الأخذ بها، سواء بالنسبة للنص أو العرض.

فى الفصل الثالث ينتقل المؤلف للحديث عن التمثيل، والذى بدونه لا تقوم قائمة للعرض المسرحى، فسواء أكانت المسرحية تقوم على حوار ثنائى يتبادله ممثلان، أم كانت صامتة، تعتمد كلية على الحركة والإشارة والإيماءة، فإن الممثل هو الأداة الرئيسية لتوصيل ما يدور فى ذهن الكاتب المسرحى من رؤى ومعان وأفكار وانفعالات إلى الجمهور، كذلك توصيل رؤية المخرج الإبداعية للنص المسرحى.

وعبر تحليل دقيق وطويل لطبيعة التمثيل المسرحى والممثل، يفرق د.نبيل راغب بين الأداء الجيد والمتقن لعمل الممثل والأداء الباهت والردىء، والذى يفتعل فيه الممثل الإتيان بحركات وإشارات لجذب اهتمام الجمهور، دون أن تكون نابعة من طبيعة الشخصية التى يؤديها الممثل، فمن خصائص الأداء الجيد القدرة المتجددة على إثارة اهتمام المتفرج من أول لحظة إلى آخر لحظة فى العرض المسرحى، وكما يقرر: فإن الممثل القدير يستطيع أن يبتكر لفتات أو لمحات أو إيماءات جديدة تضرب على الأوتار المشدودة داخل الجمهور فيزداد ارتباطا به، دون أن يكون ذلك خروجا على إطار الشخصية، فمن خلال التنويع فى الإيقاع ونبرة الصوت، ومذاق الجملة الحوارية وإيحاء الحركة، وغير ذلك من الإضافات التى تكثف معانى النص ودلالاته وانفعالاته الدقيقة.

من الطريف فى هذا الفصل أن يقوم الكاتب بتقديم بعض الطرق والنصائح لتحسين أداء الممثل، وتنمية قدراته الصوتية والجسمانية، ويفرد فقرات طويلة لكيفية استخدام التنفس عند الممثل لتحسين أدائه الصوتى. فكما يقرر أن مواصفات النطق فى العرض المسرحى تختلف عن مواصفاته فى الحياة اليومية.

فى الفصل الرابع والمعنون بـ: «التصميم». يناقش المؤلف عددا من العناصر المهمة فى العرض المسرحى، بدءًا من تصميم المنظر المسرحى، والديكور والصوت والإضاءة والملابس والمكياج والأقنعة والإكسسوارات، مؤكدا على أهميتها البالغة كأداة فاعلة فى إيصال رسالة العرض وفكرته الأساسية للجمهور، وكما يذهب الكاتب إلى أن التصميم هو الجسر بين المسرح والفن التشكيلى، فالتضاد بين الألوان والإحساس بملمس الورق والخشب وأحجام الكتل الموجودة على المنصة والإحساس بثقلها وخفتها والفراغات الواقعة بينها وتفاعل كل هذا مع حركة الممثلين وإيقاعهم عبر إضاءة دالة وموحية، كل هذا يوضح بلغة التشكيل ما قد تعجز أن تعبر عنه لغة الإخراج والتمثيل.

إن عناصر التصميم المختلفة وفروعها المتعددة يجب أن تعمل وفق خطة المخرج الاستراتيجية التى وضعها للعرض بحيث تعمل جميعها متناغمة فى أداء هارمونى يبتعد عن النشاز، حتى يبدو العرض فى النهاية كلاً متكاملاً لا يستطيع الجمهور أن يفرق بين هذا العنصر أوذاك.

فى ختام الكتاب يورد المؤلف فصلاً صغيراً عن التلقى، خاصة أن العمل الفنى– أيا كان – لا يكتمل أبدا، ويظل منقوصا، إذا غاب عنه التلقى، وإذا كان الكتاب ينصب على العرض المسرحى، فالطبيعى أن يكون جمهور العرض هو المتلقى المقصود، وهذا المتلقى قد أولته الدراسات النقدية الحديثة الكثير من الدراسات التى ناقشت استجابته، والتى من خلالها يمكن تطور العرض المسرحى والفنى، والعمل على الارتقاء به، كما قد تعد استجابة الجمهور للعرض دلالة على نجاحه أو إخفاقه.

■ **أحمد أبو خنيجر**

بشرى مدنى.. الملقَّبة بـ «المجرى»!

الصدفة أدخلتها عالم الفن الجميل.. لكن الإصرار والدأب أتاحا لها تواجداً ملحوظاً فيه..

حصلت بشرى مدنى على ليسانس الحقوق ولكنها اختارت الفن، التحقت بفريق التمثيل فى الجامعة، ومنذ ذلك الحين وحتى الآن وهى (باسم الله ما شاء الله) و (اللهم لا حسد) شاركت فى عدد من العروض تفوق حجمها وسنوات عمرها.. خذ عندك: "المجانين" تأليف ليلى عبد الباسط، إخراج هشام منصور، "إحنا بتوع كله" تأليف محمد حلوانى، إخراج هانى سراج، "سافوى فى الأمم المتحدة" تأليف وإخراج وليد إسماعيل، "سلام النساء" تأليف لينين الرملى، "أراجوز وأراجوزته" تأليف سعيد حجاج، وإخراج محمد كريم، "سلمى والفئران الأربعة" للكاتبة العراقية سارة طالب السهيل، وإخراج أسامة رءوف، "الأراجوزة نونا والمعزة كمّونة"، و"النيل والفرات"عمرو دواره، "أخبار أهرام جمهورية" لإبراهيم الحسينى، والراحل حسن عبده، "سلمى نت" تأليف ناجى عبد الله، وإخراج محمد شوقى، "شفيقة ومتولى" تأليف أحمد الصعيدى، وإخراج حمدى حسين الذى قدمت من إخراجه أيضا "دم السواقى"، و"أحلام شامة"، كما شاركت بشرى فى "السندباد فى بلاد الشيطان" تأليف منتصر ثابت، وإخراج محمد حجاج، "اللعب فى الممنوع" لمحمد الشربينى، إخراج عزت زين "قطط حارتنا" إعداد أيمن النمر، وإخراج محمد كريم الذى أخرج لها أيضا عرض "حكاية من عندنا".

بشرى شاركت فى العديد من المهرجانات مثل: مهرجان



الطفل المسرحى الأول، الذى قدمت خلاله مسرحية "سلمى والفئران الأربعة" للكاتبة العراقية سارة طالب السهيل، وإخراج أسامة رءوف، كما شاركت فى الدورة الرابعة عشرة لمهرجان القاهرة للمسرح التجريبى بعرض "العاشق الولهان" تأليف عبد الستار الخضرى، وإخراج عادل حسان، كذلك شاركت فى مهرجان "المخرجة العربية" بعرض "شاهد عيان".

بشرى مدنى تتميز بخفة الحركة، وصغر الحجم، ولعل هذا هو ما أتاح لها الانتقال السريع بين العديد من المسارح، فمن الثقافة الجماهيرية إلى دار الأوبرا، إلى تونس الخضراء، إلى مسرح فيصل ندا، إلى مسرح الشارع.. وخلال هذا المشوار الغنى بالأعمال المسرحية لم تتوقف بشرى عن تنمية موهبتها فكانت تتنقل أيضا بين ورش إعداد وتدريب الممثل، مع محمد صبحى، ولينين الرملى، كما التحقت بورشة للتدريب على التعامل مع الطفل مع المخرج محمد كريم..

بشرى مدنى أو بشرى (مجرى) كما تلقب فى الوسط الفنى، فى حالة بحث دائم عن الدور الجيد الذى يجعلها تتوقف عنده قليلاً، لتلتقط أنفاسها وبعده تواصل المشوار فى خفة وسرعة ورشاقة.. اللهم لا حسد.

أميرة شوقى

مجدى مرعى ومشوار مسرح عمره (20 عاماً) مؤلفاً ومخرجاً

الفنان المسرحى مجدى مرعى أحد الفنانين الشبان من جيل الوسط بدأ مشواره الفنى منذ أكثر من عشرين عاماً ممثلاً على خشبة المسرح الإسماعيلى وعمل جنباً إلى جنب مع كبار الفنانين ولكبار الكتاب مثل: محفوظ عبد الرحمن حيث قدم دور "العقيد فوزى" فى مسرحية "كوكب الفئران" إخراج محمد يوسف العسيرى، وفى مسرحية الفخ لألفريد فرج، إخراج حسين عبد الحميد، و"المفكر" فى مسرحية "ملك يبحث عن وظيفة" للدكتور سمير سرحان والإخراج لإميل جرجس و"مولد سيدى الراعى" إخراج عباس أحمد و"أنطونيو" فى "شيخ الأوبرا" للمخرج أحمد عبد الجليل، والتأليف لجاستون ليرو وإعداد مسرحى سيد إمام، و"عويس" فى "مجانين" لمحمد الشربينى إخراج سيد العربى. وجميع هذه الأعمال تم عرضها على خشبة المسرح الإسماعيلى، كما عمل مساعد مخرج لبعض الأعمال مثل مسرحية "فانتازيا" تأليف أحمد عيد وإخراج أشرف عزب لكلية التربية بالإسماعيلية ومخرجاً منفذاً لمسرحية "روح طبيب القلوب" عن قصة نجيب محفوظ إعداد على عبد العزيز وإخراج سيد العربى.. ثم مخرجاً لمسرحيات عفواً أيها الأجداد تأليف نبيل بدران ومسرحية "الرسام" لحمدى عيد، ومسرحية "بتغنى لمين يا حمام"، وقام بتأليف ما يقرب من 25عملاً مسرحياً طوال رحلته من بينها 5 أعمال مونودراما هى "حلم ولا علم"، "ألوه.. أبوه" "الهدية" – "ضمير امرأة" – "أنا الإنسان"، وأوبريتين "فرافيرو ويا أرض يا أرضنا" وأعمال مسرحية معظمها للأطفال.

وقال مجدى مرعى إنه يهوى الكتابة للأطفال لأن هذا المجال غير مسبوق وكتابه قلائل لكن عدم وجود إمكانيات مادية لإنتاج هذه الأعمال جعل الأعمال المعروضة منه قليلة.

ومجدى يعمل موجهاً للمسرح المدرسى بمديرية التربية والتعليم منذ عام 1984 وحتى الآن وحاصل على دبلوم المعهد العالى للنقد الفنى بتقدير جيد جداً وحصل كذلك على بكالوريوس علوم وتربية شعبة رياضيات، وأعد للمسرح المدرسى العديد من الأعمال المسرحية منها: "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم، و"مجلس العدل" و"قبل أن يموت الملك"، لمحمد سيد عمر و"الديك الأحمق" لصلاح عبد السيد وأخرجها للمسرح المدرسى.

ويستعد حالياً لإخراج عمل مسرحى بعنوان "الأميرة والشحات" من تأليفه بمناسبة أعياد الطفولة فى شهر نوفمبر الحالى.

جمال حراجى

ماجد شهدى: البداية كومبارس فى الطريق للنجومية

أعلن ماجد شهدى عن موهبته فى مسابقة أخبار النجوم التى أقامتها لاكتشاف وجوه جديدة، على مدار شهرين، وتم اختياره مع «20» متسابقاً آخر من بين «2000» تقدموا لهذه المسابقة.. وبعدها قرر خوض التجربة والبحث عن فرصة، فعمل "كومبارس" فى فيلم "ولا فى النية أبقى" وبعدها رشحه سامى العدل للعمل فى فيلم من إنتاجه وهو "فيلم ثقافى" وفى إطار بحثه عن الأفضل وتطوير موهبته التحق بدورة متخصصة فى أكاديمية الفنون "استديو ممثل" تحت إشراف سعد أردش، كذلك التحق بدورة متخصصة فى التصوير والإخراج أقامتها وزارة الثقافة.

ماجد شهدى من مواليد حى شبرا بالقاهرة، وحاصل على بكالوريوس تجارة من جامعة عين شمس التى شهدت حصوله أيضاً على جائزة أحسن ممثل عام 1997، 1998 عن مشاركته فى "رجل الساعة" إخراج شريف نادر، و"دقات الساعة" من إخراج مجدى نوّار.

شهدى له مشاركاته العديدة فى الدراما التليفزيونية، حيث قدم عدداً من الأدوار فى مسلسلات "دموع الغضب" إخراج سيد طنطاوى "ألو.. رابع مرة"، شباب أون لاين، الجانب الآخر من الشاطىء، أماكن فى القلب، القاهرة 2000 المنادى، أسلحة دمار شامل، كما قام بدور مدير التصوير وحيد فريد فى مسلسل العندليب، كذلك لعب دور الصحفى فى مسلسل "السندريلا" من إخراج سمير سيف.

حصل ماجد شهدى كذلك على عدد من شهادات التقدير عن عدد من أدواره، وهو يحلم بأن يزيد حجم أدواره فى الدراما، وأن يحقق الشهرة والنجومية.

روبير الفارس

البحرينى حسين العصفور: المسرح يردم الفجوات بين الناس

بدأ الفنان البحرينى حسين العصفور مشواره الفنى مع مسرحية "باربى" من إخراج طه المحسن عام 1998وبعدها توالت أعماله المسرحية ممثلاً ومخرجاً، فقدم "المجهول" تمثيلاً وإخراجاً وحاز بها على جائزة أفضل إخراج من مهرجان الريف المسرحى عام 2006كما شارك فى عدد من مسرحيات الأطفال، أبرزها "وطن الخير" ، تلك الأعمال التى يعتبرها فى غاية الأهمية نظراً لدورها المهم فى تربية الطفل وخلق أجيال جديدة تعى ما حولها وتصنع مستقبلها، كذلك شارك



العصفور فى عرض "ألوان أساسية" الحائز على جائزة أفضل عرض تجريبى هذا العام، والذى شارك به أيضاً فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الذى أقيم مؤخراً فى القاهرة، والذى يعتبره العصفور من العروض الناجحة جداً فى معالجتها لمشكلة "التعنت" التى يعانى منها المجتمع العربى، بما يجعله لا تسمع صوتاً غير صوته، وبالتالى تغيب الحقيقة فى كثير من الأوقات. العصفور لم يخف سعادته بمشاركته الأولى فى المهرجان التجريبى، ويعده من أهم المهرجانات المسرحية فى العالم، ويتمنى إقامة المزيد من هذه المهرجانات المسرحية فى كل الدول العربية، حيث تستفيد منها كل عناصر العملية المسرحية، وتفيد فى صقل موهبة الفنان، كذلك يتمنى العصفور إقامة فعاليات مسرحية عربية مشتركة لأن ذلك يعمل على دعم الوجدان العربى المشترك، ويزيل الفجوات بين المجتمعات.

فاطمة العالم

شريف زكى.. تذكرة للنجاح بلا عودة!

قرر شريف محمد زكى أن يقطع تذكرة ذهاب بلا عودة متجهاً صوب العاصمة، محملاً بأحلامه الكبيرة التى لم تجد من يفسرها فى إقليمه الضيق.

تخرج فى كلية الحقوق جامعة الزقازيق، ذلك بعد أن شارك – تقريباً – فى كل الأعمال المسرحية التى قدمها فريق الكلية، من هذه الأعمال مسرحية "مات الملك" تأليف وليد يوسف، و"الكلمات المتقاطعة" لنجيب سرور، "السلطان الحائر" للحكيم، و"سلاطين آخر زمن"، و"الورطة".

وأثناء دراسته الجامعية انضم شريف إلى مسرح الثقافة الجماهيرية وقدم مع فرقة الزقازيق مسرحيتى "فيديو كليب"، و"بدون ملابس"، وبعد تخرجه اتخذ قراره الجرىء بالسفر إلى العاصمة سعياً نحو تحقيق حلمه الكبير، مصمماً على اجتياز كل التحديات أو العقبات التى يمكن أن تقف فى طريقه..

وبالفعل استطاع أن يفرض موهبته ويلتحق بمسرح الدولة ويشارك فى عدد من العروض منها "أوديب ملكا"، و"إليكترا"، و"عندما تسقط الأمطار"، كما شارك فى عرض "الكومبارس"، و"مأساة الحلاج" لصلاح عبد الصبور، وإخراج أحمد عبد العزيز.

التحق شريف بالمعهد العالى للفنون المسرحية، قسم الدراسات الحرة، ومن خلاله شارك فى العديد من العروض والمهرجانات التى يقيمها المعهد سنوياً، وراح يشارك فى مشاريع التخرج مع طلبة المعهد العالى للسينما، وقدم أثناء ذلك عدداً من الأفلام الروائية القصيرة..

وبدأ يعرف طريقه إلى التليفزيون ممثلاً فى عدد من المسلسلات منها: "سيف اليقين" من إخراج وفيق وجدى، "أسلحة دمار شامل" إخراج عصام الشمّاع، "شخلول وشركاه" مع أشرف عبد الباقى،



سامح الهادى

ألبير كامى.. عدت يا يوم مولدى


■ ألبير كامل

فى السابع من نوفمبر عام 1913 ولد ألبير كامى فى بلدة "مندوفى" بالجزائر، وكانت أمه أسبانية مصابة بالصمم، أما أبوه فقد كان فرنسى الجنسية، وكان يعمل كمزارع بمقاطعة قسطنطينة، وقد توفى هذا الأب بعد عام واحد من مولد ألبير فى إحدى معارك الحرب العظمى، مما عرض الطفل لكثير من حياة البؤس والفقر.. إلا أن معاناته تلك لم تمنعه من نشوة التمتع بالحياة وروح التفاؤل وممارسة الرياضة تحت دفء قرص الشمس وفوق سطح البحر، وقد تمكن ألبير من إنهاء دراسته الثانوية والجامعية بفضل المنح الدراسية التى كان يحصل عليها لنبوغه وتفوقه حتى تخرج فى الجامعة، وخلال وجوده بالجزائر أسس فرقة من هواة المسرح أسماها (مسرح العمل) ثم التحق بفرقة (راديو الجزائر المسرحية) فأتقن الفن المسرحى وأسس (الفرقة المسرحية) ليقدم التمثيليات لعامة الشعب، ثم عمل بعد ذلك بعدد من الصحف التى كانت تهاجم الاحتلال الفرنسى، وكان يكتب تحقيقات مفصلة عن الفقر والظروف الصعبة التى كان يعيشها العرب فى بعض المناطق بالبلاد، ثم سافر إلى فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية، حيث انضم إلى جيش المقاومة ضد الاحتلال النازى وعمل بصحيفة الكومبا، ثم أصبح رئيساً للتحرير، وتحولت الصحيفة بفضله إلى طراز جديد من الصحافة التى ترتفع إلى مستوى الفكر الرفيع، واشتهر عندئذ بسلسلة من المقالات كان عنوانها (لا ضحايا ولا جلادون) وكانت تدعو الناس إلى التصرف من خلال الالتزام بالمبادئ الأخلاقية، وقد لمع كامى فى التأليف المسرحى منذ أول إنتاج له بفضل مزايا أسلوبه الذى يلائم بطبيعته الأسلوب المسرحى الناجح من حيث التركيز والتوضيح، وتألق الصورة اللفظية، هذا بالإضافة إلى فلسفته القلقة، والصراع الداخلى اللذين تقوم عليهما مسرحياته، من شأنهما أن يخلقا بالفطرة لونا جذاباً من التراجيديا الداخلية النفسية، أما أعماله التى تكونت من خلالها فلسفته وهى (العبث واللامعقول) فقد ظهرت خلال وبعد الحرب.. والفكرة الرئيسية لمعظم أعماله هى (أن الإنسان مولود بغير إرادته، ويموت بغير إرادته، وبين هذين الحدثين يعتبر إنساناً حراً).

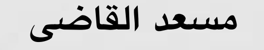
ولعل من أهم مسرحيات كامى هى مسرحية (كاليجولا) وقد كتبها عام 1938، وكاليجولا هو هذا الإمبراطور الرومانى الذى حكم روما فى النصف الأول من القرن الأول، والذى لم يستمد كامى منه إلا اسمه فقط، ثم بنى من خلاله فلسفته العبثية والتى قالها على لسان كاليجولا "إن العالم على ما هو عليه لا يطاق إذن فأنا بحاجة إلى القمر أو إلى السعادة أو إلى الخلود. إلى شيء قد يكون من قبيل المغالاة أو الجنون، إنما لا يكون من أمور هذا العالم"، ثم كتب كامى بعد ذلك مسرحية (اللبس) وقد بين فيها الطريق الإيجابى لفلسفته من خلال "جان" الذى ترك قريته فى طفولته وترك وراءه أمه وشقيقته، وقد فتحا فندقاً على أطراف القرية ليقتلا فيه كل زبون جديد ويستوليا على نقوده، ثم يلقيا بالضحية فى النهر المجاور للفندق، ثم تمر السنوات ويعود "جان" إليهما بعد أن تزوج، وبعد أن نعم بالسعادة والثراء وأصبح أمله أن يعود إلى أمه وشقيقته ليعمل على إسعادهما وهو يجهل بالطبع حقيقة جرائمهما.

وما أن يعود "جان" إليهما حتى يقتلاه ويستوليا على نقوده، ثم يكتشفا شخصيته من خلال أوراقه الخاصة، فتقع الأم نهباً لليأس، وتلقى بنفسها فى النهر لتلحق بجثة ابنها، أما الابنة فتقتل نفسها بعد أن أحست هى الأخرى بعدم جدوى الحياة، ثم كتب كامى مسرحية (الحصار) والتى استمد موضوعها من روايته (الطاعون) والتى نشرها وأصدرها عام 1951 وطاعون كامى أو حصاره يقتصر على صورته السياسية والاجتماعية، وينقد المساوئ المشتركة فى النظامين الفاشى، والشيوعى، ثم يخلص إلى نتيجة مؤداها أن (على الإنسان إما أن يعدل عن الرغبة فى حياة كريمة مفضلاً الاستسلام إلى اليأس أو أن ينبذ الناس ليحقق حياة كريمة) وهذه النتيجة الأخيرة هى التى يرتضيها كامى ويدعو إليها فهى السبيل إلى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس، ثم يقدم كامى بعد ذلك مسرحية (العادلون) والعادلون فى نظر كامى هم الذين لا يرضون بعالم أصبحت فيه الحرية مقصورة على بعض الشعوب، إنما الحرية لكل فرد فى كل شعب، فيقول كامى على لسان إحدى الشخصيات "إن الحرية نفسها سجن مادام على وجه الأرض إنسان واحد مستعبد" ويرى كامى أن الثائرين على الاستعمار ليستردوا حريتهم هم فى الواقع عادلون وليسوا بمجرمين.

ويبدو فى مسرحيات كامى ميلها إلى التشاؤم إلا أنها عميقة المعنى، وتسرى فيها إشراقات عاطفية ولمحات إنسانية تفتح منافذ الأمل فى نشر السعادة وتطلق طاقات العمل على تحقيق العدالة، ولكامى أعمال أخرى تبين فلسفته فى الحياة منها (الأفراح، الغريب، أسطورة سيزيف، السقوط، الرجل المتمرد).

ولعل ما لا يمكن تجاهله فى حياة كامى هو معركته الأدبية والفلسفة مع سارتر، فرغم أن كامى يصغر سارتر بتسع سنوات، ورغم صداقتهما التى دامت طويلاً، ورغم تأثر كامى بسارتر إلا أنهما كانا يختلفان حول بعض الأحداث، مثل حرب الجزائر، وما جاء من آراء كامى الفلسفية والسياسية فى كتابه "الرجل المتمرد" سببت عداءً شديداً بين الرجلين فانفصلا، ثم تحولا من صديقين إلى عدوين، وتزعمت سيمون دى بوڤوار صديقة سارتر الهجوم على كامى، بل ألّفت كتاباً لتفتيت آراء كامى فى كتابه "الرجل المتمرد"، وقد حصل كامى على جائزة نوبل فى الآداب عام 1957، وهو فى الثالثة والأربعين من عمره، ويعتبر أصغر أديب يحصل على هذه الجائزة.

ورغم أن كامى كان يحاول أن يفلسف العبث نراه قد مات ميتة عبثية، فقد مات وهو فى أوج شهرته فى حادث سيارة فى 4 يناير 1960، بالقرب من مدينة "سبنس" الفرنسية، وكانت بصحبته زوجته وطفله ولكنهما نجيا من الحادث.


مسعد القاضى

ذاكرة المسرح

فرقة "ساعة لقلبك" المسرحية

تأسست الفرقة عام 1957 بهدف تقديم المسرحيات الكوميدية واستغلال نجاح البرنامج الإذاعى الشهير الذى قدم بإذاعة القاهرة أسبوعياً منذ عام 1952، وكان يتألف من عدة فقرات واسكتشات ضاحكة، تعتمد على تقديم بعض الأنماط الشعبية الشائعة لشخصيات من الحياة العامة تم التقاطها وتقديمها بصورة كاريكاتورية (مبالغ فيها) كالفشّار المبالغ (محمد أحمد المصرى أبو لمعة)، والخواجة بيچو (فؤاد راتب)، وفهلاو الفلاح الساذج (أمين الهنيدى)، والفتوة شكلاً (محمد يوسف)، والزوجة البلهاء الثرثارة (خيرية أحمد)، والزوج المثقف محمود (فؤاد المهندس)، والدكتور شديد (فرحات عمر)، وذلك بالإضافة إلى الفتى العبيط، والصعيدى، وابن البلد، والمتحذلق، والفتاة الأرستقراطية، والمرأة الشلق، وكان لكل شخصية أسلوبها المميز ومفرداتها ولزماتها الكوميدية التي يمكن إدراجها تحت مسمى "الفارس".

شارك فى كتابة هذه الاسكتشات والفقرات الفكاهية مجموعة من الكتاب فى مقدمتهم (يوسف عوف، وعبد المنعم مدبولى)، وكانت فقرات هذا البرنامج تسجل عادة بمسرح "الهوسابير" بحضور المشاهدين، وكانت كل فقرة غالبا تجمع بين شخصيتين وتعتمد على القدرات والمهارات الارتجالية للفنانين المشاركين فى تقديمها، وقد شارك فى تقديم هذا البرنامج - بخلاف الفنانين الذين سبق ذكرهم - كل من لطفى عبد الحميد (فتلة)، محمود شكوكو، أحمد الحداد (الثرثار)، محمد عوض، رفيعة الشال، زينات صدقى، جمالات زايد، عبد المنعم عوف، فرحات عمر، ممدوح فتح الله.

كان هذا البرنامج سبباً مباشراً فى تحقيق الشهرة وذيوع صيت نخبة من هؤلاء الفنانين، والذين قرروا تأسيس الفرقة المسرحية استثماراً لهذا النجاح، وقد بدأت الفرقة نشاطها بعرض "دوّر على غيرها" اقتباس سمير خفاجى، وإخراج عبد المنعم مدبولى، وعرضت على مسرح "متروبول" وشارك فى بطولتها كل من: خيرية أحمد، سهير البارونى، نبيلة السيد، ناهد سمير، أمين الهنيدى، محمد أحمد المصرى (أبو لمعة)، فؤاد راتب (الخواجة بيچو)، زينات صدقى، أحمد الحداد، سميحة توفيق، زكريا موافى، محمد يوسف، يوسف عوف، صلاح يسرى.

استمرت الفرقة فى تقديم عروضها حتي عام 1961، حيث قدمت خلال مسيرتها الفنية القصيرة (أربعة سنوات فقط) العروض التالية:"دكتور مطبخ" (تأليف وإخراج أحمد حلمى)، "أنا مين فيهم" (إعداد: سمير خفاجى، وعبد المنعم مدبولى)، "مراتى صناعة مصرية" (اقتباس وإخراج أحمد حلمى)، "ما كان من الأول" (اقتباس أحمد شكرى، وإخراج فؤاد المهندس)، "الستات ملايكة" (اقتباس سمير خفاجى، وعبد المنعم مدبولى، وإخراج أحمد حلمى) "طلعالى فى البخت" (اقتباس سمير خفاجى)، "يا مدام لازم تحبينى" (إخراج عبد المنعم مدبولى).

قدمت الفرقة عروضها على مسارح متروبول، 26 يوليو (الطليعة حاليا)، حديقة الأزبكية، الهوسابير.

وجدير بالذكر أنه فى نوفمبر 1961، بدأت الخلافات بين أعضاء الفريق، وساعد على تفاقمها عدم نجاح بعض عروض الفرقة، وانقسمت الفرقة إلى قسمين، القسم الأول: أصر على التمسك بأداء الشخصيات النمطية التى اشتهروا بها، بينما أصر القسم الثانى: على الخروج من هذه الشخصيات وتقديم الكوميديا بمجالها الأرحب والابتعاد عن الهزليات والاسكتشات المرتجلة، وقد انشق أعضاء القسم الثانى، وقاموا بتأسيس فرقة جديدة بعنوان "المسرح الكوميدى" وكان من بينهم فؤاد المهندس، خيرية أحمد، محمد عوض، استيفان روستى، محمد رضا، وداد حمدى.

وقدمت الفرقة الجديدة أول عروضها فى ديسمبر 1961، على مسرح 26 يوليو بعنوان "البعض يفضلونها قديمة" من اقتباس محمد دواره، وقام بإخراجها عبد المنعم مدبولى، وشارك فى بطولتها فؤاد المهندس، محمد عوض، استيفان روستى، خيرية أحمد، وداد حمدى، نبيلة السيد، فرحات عمر، أحمد الحداد، الضيف أحمد، زكريا موافى، كوثر العسال، وسمير عزيز.

هذا ولم تستمر الفرقتان طويلاً حيث بدأت مع مطلع عام 1962، تكوين فرق التليفزيون المسرحية بشعبها المختلفة فانحلت الفرقتان بعد توقف نشاط كل منهما وانضمام جميع نجومهما إلى فرق التليفزيون وخاصة فرقة المسرح الكوميدى.

ويتضح مما سبق أن فرقة «ساعة لقلبك» المسرحية والتي استمرت قرابة الثلاث سنوات وبرغم تقديمها لثمانى مسرحيات فقط إلا أنها كان لها الفضل فى تنشيط حركة الاقتباس، وخاصة من المسرحيات الفرنسية، وذلك باقتباس مسرحيات لم يسبق تقديمها بمصر، حيث قام باقتباسها كل من سمير خفاجى، ومحمد دواره، وأحمد حلمى، وحسين عبد النبى، وأحمد شكرى، كما كان لها الفضل فى اكتشاف وصقل موهبة جيل جديد من ممثلى الكوميديا، والذين أصبحوا فيما بعد من نجوم فرق التليفزيون المسرحية، وذلك بخلاف تلك الخبرات الإدارية التى اكتسبها أعضاء الفرقة والتي مكنتهم بعد ذلك من تأسيس فرقة الفنانين المتحدين برئاسة سمير خفاجى.

وجدير بالذكر أن الفرقة حينما تأسست عام 1957، لم يكن هناك بالساحة المسرحية حينئذ سوى فرقة المسرح القومى، وفرقة المسرح الحر، وفرقتى الريحانى، وإسماعيل يس، مع بعض العروض غير المستمرة لبعض الفرق الأخرى، وفى مقدمتها جمعية أنصار التمثيل والسينما.

■ محمد يوسف



■ زينات صدقى

د. عمرو دواره

مجرد بروفة

بلاغة الصمت

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

منذ عددها الأول تبنت «مسرحنا» مبدأ أساسياً، وهو عدم مصادرة أى رأى حتى لو اختلفنا معه، وحتى لو تعرض صاحبه لأمور يعتبرها البعض من المحظورات.. فنحن ليست لدينا أية محظورات من أى نوع.

لقد راهن البعض على أن «مسرحنا» ستكون مجرد نشرة لوزارة الثقافة، وستفرد صفحاتها للحديث عن إنجازات الوزير وقيادات وزارته، وستحجب أى رأى معارض لسياسات الوزارة، أو أى رأى يثير غضب الوزير.. وفى ظنى أن الأعداد التى صدرت من الجريدة حتى الآن، والتى ستصدر إلى ما شاء الله، أكدت، وستؤكد، أن هؤلاء خسروا الرهان. لم يخسروا الرهان فحسب، بل أصيبوا بصدمة من مساحة الحرية المتاحة فى هذه الجريدة، لدرجة أن بعضهم صنفها كجريدة معارضة، ولم يصدق أنها تصدر عن هيئة قصور الثقافة إحدى هيئات وزارة الثقافة.

ولا أبالغ إذا قلت: إن هذه المساحة من الحرية لم تكن لتتاح فى غير وجود وزير فنان ومستنير اسمه «فاروق حسنى» .. لقد قالها لنا منذ البداية: مارسوا أقصى قدر من الحرية، واجعلوا صفحات «مسرحنا» ساحة لكل المسرحيين المصريين والعرب، ولا تصادروا أى رأى؛ حتى لو انتقد الوزير شخصياً، فنحن نريدها تجربة فريدة من نوعها، ليس لكونها، فقط، الجريدة الأولى والوحيدة فى مصر والوطن العربى، ولكن، أيضا، لكونها تتبع سياسة تحريرية لا تنحاز إلا إلى الحرية.

ولن أعدد القضايا التى أثارتها والآراء التى نشرتها «مسرحنا» عبر أعدادها الماضية، وانتقدت فيها بعض أوجه القصور، سواء فى مسرح الدولة أو مسرح الثقافة الجماهيرية، أو المؤسسات المهتمة بالمسرح وتتبع الوزارة.. فقط أحيل القارئ إلى الحوار المنشور فى العدد الماضى مع المخرج فهمى الخولى.

فى هذا الحوار ذكر الخولى أنه صاحب فكرة المهرجان التجريبى، وأنه كان أحد الفاعلين فى الدورة الأولى وتم استبعاده بعد ذلك لأسباب يُسأل عنها فاروق حسنى ود. فوزى فهمى.. وقبل نشر الحوار رأى البعض حذف هذه العبارات حتى لا يغضب الوزير؛ فالكل يعرف أنه صاحب فكرة المهرجان وليس أحد غيره؛ لكنى طمأنتهم ورفضت حذف أى كلمة من الحوار، فقالوا «ذنبك على جنبك» وانتظر رد الفعل !

رد فعل الوزير كان الصمت التام وعدم التعليق على أى شىء.

هذا هو رد الفعل الذى حذرنى الزملاء منه... والحق أنه درس بليغ يؤكد استنارة الرجل ومصداقيته وثقته بنفسه وتطابق أفعاله مع أقواله.. درس لأولئك المرتعشين الذين إذا نشرنا عنهم شيئاً لا يعجبهم ثاروا وهاجوا وهددوا بحبسنا وإغلاق الجريدة... درس للضعفاء والذين على رءوسهم «بطحة»، أرجو أن يتعلموا منه ، وإن كنت أشك أنهم سيتعلمون شيئاً.

وإذا كنا فى هذا العدد ننشر تحقيقاً يناقش الآراء التى أدلى بها المخرج فهمى الخولى، سواء حول المهرجان التجريبى أو حول رأيه فى الأكاديميين وفى الحركة المسرحية عموماً فإننا نمارس بذلك سياستنا التى تتيح لكل الأطراف الإدلاء بآرائهم حول قضية من القضايا حتى يكون لدينا الرأى والرأى الآخر ثم نترك الحكم للقارئ دون تعليق أو تعقيب منا.

إن الحرص على مصداقية هذه الجريدة يجعلنا مصرين على أن يمارس كل من يتعامل معها .. كاتبا أو ضيفا فى حوار، أقصى قدر من الحرية، ولن أوجه الشكر للوزير على دعمه لهذه الجريدة ووقوفه إلى جانبها وإيمانه بدورها المهم .. فهذا واجبه .. ولن أوجه له الشكر على سعة صدره بما ننشره .. فهذا مطلبه.

بمشاركة عشرة عروض مسرحية

"كلام فى سرى" افتتح فعاليات مهرجان المخرجة



فعاليات الدورة الثانية لمهرجان المخرجة المسرحية الذى تنظمه الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة تحت رعاية الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، والفنان د. أحمد نوار رئيس الهيئة بدأت أمس الأحد.

شهد حفل الافتتاح تقديم العرض المسرحى "كلام فى سرى" لنادى مسرح الأنفوشى والفائز بجائزة أحسن عمل جماعى فى الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، العرض تأليف عز درويش وإخراج ريهام عبد الرازق.

كما تم تكريم سبع مبدعات من أصحاب العلامات البارزة فى الحركة المسرحية المصرية وأبدت الفنانة سميحة أيوب "سيدة المسرح العربى" سعادتها لاختيارها كرئيسة للمهرجان هذا العام وأكدت إعجابها بفكرة المهرجان وطرحه لقضايا ومشاكل المسرح النسوى فى مصر.

تستمر فعاليات المهرجان الذى تقدم عروضه على خشبة المسرح المكشوف بالأوبرا حتى 20 نوفمبر الجارى بمشاركة عشرة عروض مسرحية لمخرجات مصريات، من إنتاج فرق نوادى المسرح والفرق المستقلة ومعهد الفنون المسرحية، تتنافس هذه العروض على عدة جوائز فى التمثيل والإخراج والسينوغرافيا والعروض تصل قيمتها إلى 29 ألف جنيه.

تشكل لجنة تحكيم عروض المهرجان من المخرج أحمد عبد الحليم والناقدة الصحفية عبلة الروينى، والكاتب د. سامح مهران والمخرج محسن حلمى ود. محمود نسيم.

وتتضمن فعاليات المهرجان هذا العام ولأول مرة تنفيذ عدة أنشطة موازية، منها معارض للفن التشكيلى وندوات بحثية حول المسرح النسوى ومعرض للكتب بجانب ندوات نقدية تعقب العروض، يشارك فيها عدد من النقاد والمتخصصين.

يذكر أن مسرحية "حكاوى الحرملك" للمخرجة عبير على فازت بجائزة العرض الأول فى الدورة الأولى للمهرجان العام الماضى. وفازت المخرجة بتول عرفة بالجائزة الثانية عن عرضها "سوء تفاهم".

■ عادل حسان

مسرحيون من 11 دولة عربية يستعدون لإطلاق «الجمعية العربية لنقاد المسرح»

■ سباعى السيد

بدأت مؤخراً أولى خطوات إنشاء الجمعية العربية لنقاد المسرح التى طالب بها عدد من باحثى ونقاد المسرح العربى.. حيث دعا الناقد المسرحى سباعى السيد مدير موقع «المسرح دوت كوم» فى أكتوبر الماضى إلى إنشاء الجمعية بهدف الارتقاء بمستوى الممارسة النقدية والإبداعية على حد سواء، والتعاون مع المؤسسات المسرحية العربية والدولية فى هذا الشأن.

وتهدف الجمعية – كما يقول سباعى السيد– إلى دعم ورعاية المشتغلين بالبحث والنقد المسرحى علمياً ومهنياً ونشر أعمال الأعضاء وإبداعاتهم ومناقشتها، وتبادل المعلومات والخبرات بين أعضاء الجمعية، من خلال الندوات والمؤتمرات العلمية، والتواصل المستمر مع المشهد النقدى العالمى، والاطلاع على الجديد فى النظرية النقدية، والمشاركة الفاعلة فى المؤتمرات والمهرجانات المسرحية العربية والعالمية، والعمل على أن تكون الجمعية صوت نقاد المسرح العربى فى المحافل الدولية... ومن بين الأهداف أيضا إقامة المسابقات فى مجال البحث المسرحى.

الدعوة لاقت قبولاً ودعماً من العديد من النقاد والباحثين، منهم: د. رضا غالب، د. حسن عطية، د. عصام أبو العلا، د. أحمد عبد الله بدوى ، د. حسام عطا ، د. منى صفوت ، د. سيد الإمام ، د. مصطفى يوسف منصور ، د. ناهد عز العرب ، سباعى السيد ، د. سامية حبيب «مصر» حاتم عودة ،د. حسين الأنصارى، عصمان فارس، صباح الأنبارى، د. جلال جميل ، د. محمد حبيب «العراق» د. عبد الحكيم الزبيدى «الإمارات» د. شكير فيلاله ، د. عبد الجبار خمران ، د. سعيد الناجى ، د. عبد الرحمن بن زيدان «المغرب» ، د. رياض عصمت «سوريا» ، د. نرمين الحوطى «الكويت» ، د. وطفاء حمدى «لبنان» ، د. حسن رشيد «قطر» ، عباس الحايك ، د. تهانى الغريبى «السعودية» ، د. عزة القصابى «عمان» ، عصام أبو القاسم «السودان».



■ عبد الرحمن بن زيدان

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر